



في المغرب ..

وفي السروات الثقافية

بقلم الطاهر وطاهر

قيل الحديث عن الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وعما جرى ولم يجر فيها، يجدر بي أن أتساءل عما إذا كان العرب الحاليون أهل للثقافة، وهم ليسوا سوى أنظمة، من طبيعتها معاداة الثقافة. أنظمة، تهدد أبواب سجونها الفاغرة الشاعرة والباحثة، والمفكرة، أنظمة، كل من أراد أن يشتغل بالثقافة فيها، يجد نفسه في أوروبا، يشكو الأطلال، أنظمة، ينتهي طالب العلم فيها، العبقري، المتفوق، المحظوظ الذي تمكن من إتمام الدراسة في الخارج، ينتهي، بالانتماء إلى إحدى مؤسسات البحث العلمي، ليجري معه اللقاء وراء اللقاء في الفضائيات، مفتخرين متباهين به، معترزين بما تجز ويحجز.. أنظمة، كل رصيدها الثقافي فولكلور في فولكلور، وكل تراثها، أطلال تركها الرومان أو البيزنطيون، لو اليونانيون. الطبول متشابهة.

الدريكات واحدة، وابن طلال بعضها أو قصر على بعضه.

المزامير واحدة، مهما تعددت نقوبها.

كل النغمات من الصبا والنهوندي، والواحدة والنصف.

كل البطون وكل الأرداف، وكل الصدور، تهتز على إيقاع " يا بابا أح ح " و"الالان يا لالان".

ماذا ينتظر المواطن في هذا البلد العربي أو ذلك، أن يأتيه من شقيقه، وهو الذي يكرس الانفصال عن كل شقيق بأناشيد تكرس الإقليمية لهذه القبيلة أو تلك، تلقن للأطفال، الانتماء الجغرافي، على أنه انتماء عرقي وحضاري وثقافي.

لا يأتيها في الوفود الثقافية إلا من لم يهرب بجلده إلى الخارج، لهذا السبب أو ذلك، تحت قيادة وإشراف معالي السيد الوزير، أو الأمير، وهياة أركانه.

وحتى هؤلاء الوافدين، تجنبوا لاطلاعهم على "حالتنا" تضعهم في فنادق منافي.

ولا نخرج الأشقاء، باستدعاء هذه العبقرية أو تلك، من أبنائنا المغتربين.

إن الثقافة العربية محصورة، في غير الإبداع الحضاري، ليس لأننا فقراء في هذا المجال، لكن لأننا لسنا في حاجة سوى لأن نحكم دون تشويش أو إزعاج من أحد... يمكن لهذا النظام أو ذلك أن يحضر للبلد الذي دعاه ثقافيا أن ينقل له هراما من الأهرام، أو قصر البتراء، أو إرم ذات العماد، لكن على شرط، أن لا تسأله، عن سجين من سجناء الرأي، أو عن عالم اضطر للاغتراب، بحثا عن آلة يبحث بها.

ربما يكون من الصائب، لو أن ما يسمى بالسنوات الثقافية العربية، تتحول إلى سنوات، محاكمة الأنظمة عن تغييبها للإبداع والإنشاء الثقافي والعلمي.

أعود للجزائر، وسنتها، واللغط الذي يؤثر حولها، لا من باب استدارة الدفة نحو المشرق العربي، بعد الغياب الطويل، حتى كدنا أن ننسى، أننا بقايا من العرب المستعربة، كدنا نبديد.. (والمحاولات من أجل هذا متواصلة، فحزب فرنسا لا تنام له عين)، وهو أهم إنجاز في هذه السنة في رأيي.. ولا من باب قيمة ما قدم، وهو كثير، إلى حد التخمّة، قياسا للماضي ولغيرنا من الذين أحيوا نفس السنة، في مجال نشر التأليف، أو المسرح أو السينما، أو تنشيط المجتمع المدني.

إن ما نلاحظه عن الملاحظات وهي نسبيا قليلة، حول مجريات سنة كاملة، من الاجتهاد، والإصابة والإخفاق، أنها محصورة في المبالغ المالية، وما نفق منها، وما قد يكون أهدر، ونخل جيوبا لا تسحقه...

لقد خاضت الجزائر التجربة، في أجواء، متسدة في أكثر من ميدان، وفي فترة انتقالية اقتصادية، وبوسائل إدارية محضية، لا تهمها السياسة بقدر ما يهمها، ملء الفراغات، بأقصى ما لدينا وما لدى إخواننا العرب، ولا أحد اقترح على ما أعرف استجلاب هرم من الأهرام.

إنه من الإيجابي في رأيي، أن تتجنب السنة الثقافية العربية في الجزائر، السياسة، (رغم التردد الممل بأن التظاهرات تحت سامي إشراف فخامة الرئيس...، وكما لو أن هذا الإلحاح، المقصود منه الاعتذار عن تكفل الإدارة بالإنجاز).

لقد قدم كل ما قدم، رغم الظهور النشيط للسيدة الوزيرة، في كل التظاهرات، على أنه مادة خام، يمكن استغلاله في أكثر من شكل وميدان.

واعتقد أنه يمكن البناء على التوجه الجزائري نحو المشرق العربي أولا، ونحو تقديم إنجاز ملموس في مختلف ميادين الثقافة، أكثر مما قدمه العرب، ومن قيمة ما تم إنجازه ثانيا، وتبقى الفلوس للخرينة مجلس محاسبة تقع عليه المسؤولية، وعلى قدر أهل العزم تأتي العزائم.

الطاهر وطار



من هنا..

يبدأ صدق الجاحظية

د. علي ملاحي

هاهي الجاحظية في إطار سنة الجزائر عاصمة الثقافة العربية-ترسم شهادتها الثقافية على أحسن وجه من خلال احتفاء كبير بكل الأقاليم المغربية التي كانت حاضرة باستمرار من خلال المشهد الثقافي الذي دأبت الجاحظية على تنظيمه وهو حدث جائزة مفدي زكرياء المغربية للشعر، وهماهم الشعراء المغاربة الذين غلوا بالجائزة منذ تأسيسها يقرأون قصائدهم وقصائد بعضهم في ديوان أبيق ضخت الجاحظية في إخراجها إلى كل القراء في المغرب العربي وفي الوطن العربي، بل وفي كل الأصقاع الثقافية، وهما هم أعضاء لجان التحكيم على مدى 17 سنة، يستمعون إلى النصوص التي أجازوها.

وهما هي الجاحظية تقدم الشعراء بكل نبل ومسؤولية وتقرأ إنتاجهم وتندارسه من خلال أساتذة من المغرب ومن تونس ومن الجزائر.. من أمثال الدكتور نجيب العوفي، والأستاذ يوسف ناوري من المغرب، والدكتور الطاهر الهمامي، والأستاذ عمر حفيظ، والأستاذة زهية جويرو من تونس. والدكتور أحمد يوسف، والدكتور عبد الحميد هيمة من الجزائر إلى جانب الأستاذ محمد الميلى. وقد كان جميعهم في مستوى الحدث الثقافي لسندوة أدب المقاومة في المغرب الكبير التي جرت فعالياتهما على هامش لقاء الفالزين بجائزة مفدي زكرياء التي ترسخت منذ 18 سنة كاملة، ولا نبالي إذا قلنا إن الجاحظية برهنت من جديد على حيويتها، وقدرتها على تنظيم تظاهرات ثقافية كبرى، على غرار الندوة العالمية حول محمد نيب في مطبخ التسعينات وغيرها.

استعادت الجاحظية في هذه الندوة عدداً لا بأس به من الشعراء، من تونس ومن المغرب ومن الجزائر، حيث لم يتخلف إلا من كان له عذر قاهر وهم قلة، على كل حال.

وكعادتها بادرت الجاحظية إلى التثمين المادي للمدعوين من الأساتذة المحاضرين ومن الشعراء الفائزين الذين لبّوا دعوة الجاحظية. فكان اللقاء مناسبة تكريمية للجميع مثلما كان مناسبة لإثبات صدق الجاحظية مع كلّ الذين مدّوا لها اليد.. وقد فرح الجميع.. واكتشفوا المصادقية الثقافية للجاحظية.

امتدت يد الكرم من طرف وزارة الثقافة، والديوان الوطني لحق التأليف والحقوق المجاورة، والإذاعة الوطنية، والمكتبة الوطنية، فجرت استضافة الضيوف على مدى أربعة ليالي في مطاعم فخمة، فشكراً للجميع.

وبعد فإن ندوة أدب المقاومة في المغرب الكبير التي نظمتها الجاحظية أيام 11، 12، 13، 14 نوفمبر من العام 2007، وبالتوازي مع المنتدى الشعري، كانت تصيفاً للتظاهرة بفتح نافذة على تاريخ هذه المنطقة الاستراتيجية.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وهاهي الجاحظية بعد كل ذلك تجمع محاضرات الندوة في كتاب لتضعه بين أيدي القراء. والجاحظية على يقين أنّ هذا الجهد لن يذهب هباء، وما زال المشوار الثقافي طويلاً.. وهذه رسالة الجاحظية التي تصل باستمرار بوفاء.. وهاهي مجلة التبيين تقدم أجمل التقدير لكل من يقدم ثقافة خالدة، وتزيد الآراء تنويراً وتحريراً..

د.علي ملاحي

رئيس التحرير



لقاء الخاتمة وندوة الأديب المقاوم

أحمد التميمي

لأول مرة يلتقي كل الشعراء الفائزين بجائزة مفدي زكرياء التي وافقت "الجاحظية" على تنظيمها منذ 1996.

دام اللقاء أربعة أيام من الحادي عشر إلى الرابع عشر نوفمبر، وكان فرصة لتنظيم ندوة فكرية موضوعها "أدب المقاومة في المغرب الكبير".

جاء هذا اللقاء بمبادرة "الجاحظية"، وكلل بالنجاح بفضل الجهود التحضيرية التي أولاها الفريق الدائم للجمعية برئاسة الروائي الطاهر وطار للحدث، فلم يتركوا كبيرة ولا صغيرة.

كما يعود نجاح التظاهرة إلى التقدير الذي استقبلت به السيدة وزيرة الثقافة المشروع المقدم لها عن الجمعية الجاحظية، إدراكا منها لأهمية هذا الحدث في حياة تسيح المصير المشترك للشعوب المغاربية وترجم هذا التهم برصد ميزانية خاصة دون أن يسقط إسهام كل من النديوان الوطني لحق التأليف والحقوق المجاورة، والمؤسسة الوطنية للإذاعة، والمكتبة الوطنية بتحملها لجزء من أوزار اللقاء باستضافتهم للمشاركين.

وجهت دعوة إلى الشعراء الفائزين من كل أقطار المغرب العربي فجاءوا من تونس، ومن المغرب، ومن الجزائر وحتى من فرنسا. بلغت نسبة الحضور 71%، فمن الجزائر حضر 24 شاعرا من 36 مدعوا بنسبة 67%، ومن تونس 14 من 18 مدعوا بنسبة 78%، ومن المغرب 10 شعراء من 14 مدعوا بنسبة 71%، وتخلف عن اللقاء شعراء موريتانيا وليبيا.

خصصت الفترات الصباحية من اللقاء لحلقات الندوة الخاصة "أدب المقاومة في المغرب الكبير" وشارك فيها كل من:

- د. محمد الميلي "أدب المقاومة في المغرب الكبير"
- د. الطاهر الهمامي "المقاومة بالشكل في شعر الطليعة التونسية"
- د. نجيب العوفي "قيمة المقاومة في رواية اللاز للطاهر وطار"

- د. عبد الحميد هيمة "حضور الرمز الأوراسي في الشعر الجزائري المعاصر من منظور دلالي".
- أ. يوسف ناوري "الشعر مقاومة في المغرب العربي".
- د. أحمد يوسف "الحوار بين الشعر والفلسفة".
- د. عمر حفيظ "شعرية السخرية في الشعر التونسي الحديث".
- د. زهية جويرو "مدخلات في مقاومة الاستبداد".

أما الأمسيات، فقد ارتقى خلالها منصة الجاحظية خمسون شاعرا في قراءات مرفوفة بترانيم العود للنفان أحمد وحيد الملازم لمقر جمعية الجاحظية على مدار السنة.

تنقى المشاركون في انظاهرة هدايا اعتراف من الجاحظية تمثلت في محفظة أنيقة احتوت على ديوان شعر ضم كل القصائد الفائزة بجائزة مقدي زكريا وعددها 59 قصيدة وزعت على 350 صفحة من القطع الكبيرة، مصحوبة بتراجم موفرة للشعراء المعنيين. كما احتوت المحفظة على العدد 27 من مجلة "التبيين" النقدية، بالإضافة إلى اللوازم المكتبية لتكوين الملاحظات.

أما إقامة الضيوف فكانت بفندق "البيز الأول" بالنسبة للاستقاء من المغرب وتونس، وفي فندق "سويس" بالنسبة للجزائريين.

وإذا كانت مواعيد اللقاء قد جرت في مواعيدها دون أي خلل يذكر منذ استقبال المشاركين وحتى عودتهم إلى ديارهم، فلا بد من تسجيل الجفاء الذي استقبلت به وسائل الإعلام الحدث فشحت المواضيع المخصصة لتغطيته، كما كان إقبال الجمهور ضعيفا. غير أن "غياب الجمهور" صار ظاهرة مشتركة لكل التظاهرات الثقافية، وهي جديرة بالدراسة بحثا عن علاج حالة "الانسحاب العامة للناس" من الحياة العمومية.

متصدر المحادثات قريبا في كتابه

النص العربي ومناهج النقد الجديدة

د. بوجمعة الوالي

- جامعة البليدة -

عنها وإثبات صولب منهجها والتشهير
بضخامة مجهود المناهج النقدية التقليدية
وضالة محصولها. فكيف كان استقبال النقد
الجديد في الوطن العربي؟

النقد - في المغرب العربي - نشأ متأثرا
باليات النقد التقليدي المشرقي - المصري
على الخصوص -؛ طه حسين، العقاد،
مندور، أمين العالم، غالي شكري... تصور
الأدب وبدأ في الانزياح من الواقعية التصويرية
إلى الذاتية والخطاب التلمحي؛ فاضطر
النقد للبحث عن اليات جديدة مع الأشكال
الأدبية الطارئة، فأتجه إلى الغرب من جديد.
لقد تهاين استقبال النقاد العرب لهذا النقد
الوافد لاختلاف المشارب وزوايا الأخذ.

- فهل استطاع النقد الجديد السيطرة
على الساحة النقدية في الوطن العربي؟
- هل استوعبت الممارسة النقدية
العربية هذه المناهج الحديثة وتمثلتها؟

وقيل البدء في محاوره هذا التساؤل،
نرى من اللائق الارتداد إلى الوراء في
رحلة إلى زمن النقد القديم، في عجالة قلقة،
نخشى أن تكون قاصرة عن الإحاطة
بجغرافية عالم النقد التقليدي والإمام بأهم
معالمه ومحطاته.

العامل الأساس في تحريك وتنشيط عملية
الإبداع هو النقد الأدبي الذي يمتلك سلطة
التقييم والتكوين. والحركة الأدبية، ليس لها
في أن تنتعش وتزدهر غير اعتمادها النقد
وقودا لها. ومتى ما اختفى أو ضعف، عمت
الفوضى في المعروضات الإبداعية وتزاحم
في سوقها الأدبي زخم من النصوص
ترقص على إيقاع تداخل الجودة والرداءة،
فيندس الغش والتكليس.

للقند أساليب تعامل مع النصوص
وصفا وتفسيرا وتحليلا...

فإذا كانت المناهج النقدية التقليدية تستمد
عناصر تعاملها مع الإنتاج الأدبي من سيرة
مبدع النص، ضمن إطاره البيئي
والاجتماعي والنفسي؛ فإن من رواد النقد
الحداثي من يعرض عن تلك الأساليب
القديمة ويرميها بالسقم والعقم. وأنصار هذا
النقد، يعملون على فك أي ارتباط للنص مع
جميع العناصر الخارجة عنه؛ ليبقى نصا
مجردا إلا من علاقته مع ذاته ومن بنيته
الداخلية: انشورية، الصوتية، المعجمية
والتركيبية. ويسعون إلى استنباط معاني
الأثر الأدبي من نصيبته.

لا شك في أن هذه المناهج النقدية الجديدة
قد وُدت في الغرب، وأصبحت تهيؤا للنقد

في ضابعتها العجائبي (Fantastique) في كتابيه (Pantagruel/ Gargantua) وبينه الكاتب الإسباني (M. Cervantes) برأعته الخالدة (Don Quichotte) في محاكاتها الساخرة لروايات القروسية "Romans chevaleresques" (2)

النقد الجديد في الغرب

بعد انتصار "روما" العسكري على جارتها "أثينا"، وجدت نفسها قد وقعت تحت تأثير السحر الثقافي اليوناني، فعكف الرومان على نداء ناقدهم "هوراس" على محاكاة النموذج اليوناني سقطت الإمبراطورية الرومانية، فتخلت أوروبا عصرها المظلم، واتحصرت أدبها خلف جدران الكنيسة؛ فسيطر رجال الدين على الميادين السياسية والأدبية فكان منهم القراء والكتاب معاً، وتظلم الروح المسيحي في ذلك الإنتاج الأدبي، فقد كانت اللاتينية هي لغة العلم والأدب كما كانت هي لغة الكنيسة (3) فنب الضعف والإبدال في المواضيع الأدبية. ظلت الناحية الأدبية والفكرية تعاني انحصاراً شبيهاً بالاحتضار. جاء عصر النهضة ليعبث نفساً جديداً في الحياة الأوروبية في القرن الخامس عشر، وجد هذا العصر نفسه محكوماً بالرجوع إلى التراث اليوناني والروماني والعمل على محاكاة نصوصه الجيدة. يبرز الكاتب والناقد الفرنسي "BOILEAU" (1636-1711) ليحث في كتابه "آفن الشعري" (1634) على ضرورة التقيد بقواعد المسرح الإغريقي في وحداته الثلاثة "وحدة الموضوع، المكان والزمان" ومع مرور الزمن، خرج النقد من

ضهر نقد - كما نعلم - ضهوراً يونانياً؛ وذلك في الزمن البعيد؛ في حوالي القرن الخامس ق.م. وكتاب "فن الشعر" لأرسطو صالين (384-322)، هو الشاهد على الفوز بقصب السبق في ميدان النقد. وأرسطو، كما كان مستتباً لقواعد المسرحية التراجيدية (المأساة) من المسرحيات التي وصلت إليه، فإننا نعتقه قد كان كذلك في نقد الشعر، وأسس هذا الاعتقاد على ما وصل إلينا - نحن أيضاً - من الشاعر اليوناني "أرسطوفانيس" (445-80 ق.م) في مسرحياته الكوميدية. ونرشح مسرحية الكوميدية "الضفادع" لتكون أول مسرحية تحتل بموضوع النقد الأدبي (krites) (1) حين قام "أرسطوفانيس" بإدارة مناظرة شعرية بين الشعارين "إيسخيلوس ويوربيديس" في العالم الآخر، في قالب فكاهي مزلّي يمدّ عن قدرة عجيبة في إجلال معالم التقويم الفني من خلال الكشف عن مواطن القبح والجمال في النص الشعري وفرز جيده من ديثه. كل ذلك يقدم إليك في حس نقدي أبعد من أن يكون نقداً مغلفاً في علب الفطرية والمذابة. وحضور هذا النقد (الناصح) دليل - في اعتقادنا - على غياب نقد بدني، طفولي، عبث به يد الزمن وأتلفته. ونفس المصير عرفته الكثير من المعارف التي أنتجت الإنسانية في مراحل حضارتها الأولى. أفلا يجوز إذن أن نصرح بأن هذا النقد بدأ هزلياً فكاهياً؟ ولم ينشأ نشأة "جدية"؟ والرواية؟ أو لم تظهر - هي الأخرى - ظهوراً في ثوب المحاكاة الساخرة (Parodie)؟؟ يقدم الكاتب الفرنسي (-1483) F.Rabelais (1553) بمحاكاته الساخرة للواقع الاجتماعي

نصيته، مجردا من كل علاقاته بما يربطه بمبدعه بعد اغتصاب ملكيته وعزله عن كل الظروف المحيطة التي أنتجته؛ ليبقى نصا، لا أصل له ولا جذور؛ نص كـ "النقيض".

هكذا كان النقد الجديد في أوروبا. نقد أساسه هيكل اللغة، وهو ما أكسب هذه المناهج النقدية الجديدة طبيعتها اللغوية، حتى وإن تنوعت أسماؤها وبدت كالمختلفة. يتقاسم هذا التشاكل كل من بنائية (R.Barthes) وشعرية (Todorov) و (Genette) وسميائية (Greimas)، و (Propp) و (Kristiva) (9) ظهور هذه المناهج النقدية الدائرية، أعلنت القطيعة مع عادات النقد الذي يحتم على الناقد المرور إلى النص عبر سيرة المبدع وعلاقاته بالظروف المحيطة...

فكيف كتبت طبيعة استقبال النص العربي لهذه المناهج الجديدة التي عبرت الحدود الإقليمية في نصها الأم الفرنسي ونص الثنين العربي؟

- النص العربي، لا زال يتعثر الخصى لاقتفاء أثر حداثة النص الغربي الذي شكلته الظروف الحضارية والفلسفية التي حددت معالمه الجديدة. والمجتمعات العربية -هي الأخرى- لا تعيش في نفس اللحظة الحضارية مع المجتمعات الغربية؛ أي تعيش لحظة تأخر حضاري (Décalage civilisationnel) عن الزمن الحضاري الغربي، تعاني فيه اضطرابا فكريا ناتجا عن محاولة اللحاق بالركب الحضاري الغربي بالقفز لتخطي محضات التطور المرحلي.

إلزامية هذه القواعد التي ألزم الكلاسيكيون أنفسهم بها، وجاء الناقد الفرنسي (- Sainte Beuve 1804-1869) ليركز اهتمامه على سيرة الأديب ليتمكن من دراسة آثاره دراسة صحيحة "محللا العوامل التي هيأت الكاتب للكتابة، مسجلا أوصافه من جسمية ونفسية، مشيرا إلى فضائله ونقائصه؛ لينتقل من بعد إلى إظهار العلاقة الوثيقة سيرته وأدبه". (4) أما موطنه (1828-1893 'Hippolyte Taine') نحا منحى آخر، حاول فيه إقامة علاقة بين الآثار الأدبية والظهور المحيطة المتصلة بالجنس (Race) والبيئة (Milieu) وبالعصر (Moment) (5) ومن أبرز نقاد الفلسفة الماركسية القائمة على جدلية العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية (المجتمع والثقافة) الفيلسوف والناقد المجري Gyorgy Lukacs '1885-1971' (6) والناقد الفرنسي (GOLDMAN Lucien) '1913' ليقتفي أثر لوكاتش' وتم جهوده في دراسة الأدب التي "لا يجوز أن تتم بمعزل عن دراسة المجتمع ... فالتطور الأدبي لا يتم بفعل العوامل الأدبية الداخلية وحدها، بل وبفعل تفاعل الأدب مع المجتمع وتعبيره عما يجري فيه من تطورات" (6) والتركيز على المضمون في العملية الأدبية ونظريات النقد الاجتماعي وليد نظرية الجمال عند الفيلسوف (Hegel) (7) ولكن عندما حدث تطور في شكل الرواية الأوروبية في فرنسا، كان لذلك التطور أثر مباشر في ظهور الحركة النقدية البنوية (8) هذا النقد الذي ركز في عملية الدراسة الأدبية على العمل الإبداعي في حدود

المناهج النقدية المعروفة، فهو لما يأتف بعد التعامل مع المناهج الجديدة، التي تحتاج- هي الأخرى- إلى فترة زمنية لاكتمال فترة الحضارة التي تحتاجها لتصبح مهياة وقابلة لتمثلها من القارئ العربي؛ لينتقل إلى مرحلة التوظيف والاستعمال.

-الناقد العربي- في استقباله لهذه المناهج الجديدة- في حركية أنشط وأكثر دينامية من القارئ العربي الذي يعاني من صعوبة في استقباله لهذه المناهج، ناتجة عن بطء الاستقبال والتمثل. فعلى الناقد أن يهدي من سرعة وثيرة استقباله للنشط للمناهج الجديدة. والعمل على الأخذ بيد الجمهور القارئ في توجيهه إلى الكيفية التي تؤول بها كنف المناهج الجديدة.

- تطور الأدبي والثقافي في العصر الحديث، جاء على شكل قفزات وليس تطوراً مرحلياً، كما عبر عنه ناقد إنجليزي قائلاً: "... تطور الحركة الأدبية والثقافية في العالم العربي في القرن العشرين، عبارة عن وثبات من مدرسة إلى أخرى دون تسلسل منطقي وتدرج طبيعي... فعلى عكس حركة الأدب في أوربا التي حدثت نتيجة التطورات الاجتماعية في حد ذاتها. لذلك فمن الأفضل أن يكون التطور من أصل الثقافة وليس منقولا عن الغير". (8) أو يكون التطور بالأخذ بما يتلاءم مع طبيعة تصورها بوعي ومن منطقة قوة ومركز اقتدار.

- النص الأدبي لا ينشأ من فراغ، إنه نسيج شكلته عوامل خارجة عنه.

- تبين الظروف التي أنتجت النص العربي والمناهج النقدية الغربية، أدت إلى ظهور شيء من التمتع والنفور أدبا إلى وجود اضطراب في عملية التألف والتأغم فيما بين الأصل (النص) والداخل (المنهج). النصوص العربية نشأت في كنف النقد التقليدي الذي يسمى إلى التحليل لاستجلاء باطن النص واكتشاف سر جماله، يختلف عن ذلك النقد الذي يحول النص إلى أشكال هندسية وجدول وأرقام وإحصاء للأسماء والأفعال والجمال...

- هذه المناهج، قديمها وجديدها، دخلت إلى الوطن العربي عن طريق الاستيراد؛ إما في لغتها الأصلية وإما مترجمة إلى اللغة العربية. وقد لا يجد القارئ العربي المتمكن من اللغات الأجنبية عناء في فهم هذه النصوص، مثل القارئ العربي غير المتمكن من هذه اللغات الذي يجد نفسه مضطرباً للاستجداء بالترجمة التي كثيراً ما اتسمت بالغموض والضيائية نتيجة عدم تمثّل المترجم الواعي لهذه المناهج؛ فذبت المفوض في المصطلحات واضطرب المتلقي العربي في وسط دوامة تعددية الترجمات العربية لمصطلح أجنبي واحد: Discours - القول، الخطاب، الحديث...

- ثراء الأدب وازدهاره لا يتأتى إلا عبر الانفتاح الواعي على آداب وثقافات الأمم الأخرى، على ألا يكون هذا الانفتاح مطلقاً عشوائياً، لكن ينبغي أن يخضع إلى الانتقاء والتحصين الدقيق؛ فالنقل من ثقافة الأخر، تكون على قدر احتياج ثقافة المنقول إليه. القارئ العربي نشأ على التعامل مع

3- إبراهيم عبد ترخمين محمد. النظرية والتطبيق في الأدب المقارن. دار العودة، بيروت. 1982-ص18

4- نقولا سعادة. قضايا أدبية. دار مزون عبود 1984 ص41

5- أحمد درويش. نظرية الأدب المقارن. دار غريب. 2002. ص.23

6- عبود عبود. الأدب المقارن. مشكلات والفاق. اتحاد الكتاب العرب 1999 ص41

7- عبد المالك مرتاض في نظرية النقد. دار هومة 2002 ص133

8- نفس المرجع ص200

9- محمّد ولد بوعليّة. النقد الغربي والنقد العربي. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 2002. ص43

سيرة مؤلف والظروف الاجتماعية والبيئية، ثم بصمته واضحة في النص. ومن لإجده عزها حين دراسة النص والاستغناء عنها لحظة الدراسات النقدية على طريقة المذهب الجديدة التي تركز على بنية النص. فمن الضروري توظيف أكثر من منهج في كل الدراسات الأدبية مع التركيز على المنهج الذي يفرضه طبيعة النص؛ فالمنهج الذي يسعى إلى الاكتفاء هو ذلك المنهج الذي يدخل في عملية تناص مع مناهج أخرى؛ ليتشكل في منهج جامع.

الهوامش:

i - الكلمة مشتقة من تقصي و تحكم و الناقد. محمد صقر خفاجة. نقد لادبي عدد اليونان-1 مكتبة الأنجلو المصرية 1981 ص17

2- 50 Romans clés de la littérature françaises PROFIL HATIER Paris 1983 p18

الدراسات المبرجة في العدد القادم

- منهج بين النظرية والتطبيق د/محور بلحمحور -جامعة البليدة-
- شعرية القصيدة الثورية في الجزائر د/فاتح علاق -جامعة
- مدح دية في لتوصل بين مشرق والمغرب أ. الطاهر توات -جامعة الجزائر-
- افراميوحيا المعاصرة والمناهج النقدية أ.علي جهلواتو -جامعة الجزائر-
- ثقافة شعبية سما ويداية وتطور د.قيصر مصطفى -جامعة الجزائر-
- جهود محمد بن أبي شنب في إحياء التراث أ.عمرو راجحي -المركز الجامعي بالبويرة-
- الأدب نقارن في الجزائر ب.بومدين جلالتي -المركز الجامعي بالسعيدة-
- واقع الدراسات الأكاديمية في قسم اللغة العربية وآدابها أ.تسليت فوراري -جامعة تيزي وزو-

اهتمامات الأدب المقارن في الجزائر

أ. بومدين جيلالي

المركز الجامعي - معبدة -

والوثائق والمصادر، وقمت برحلات دراسية إلى الخارج...»⁽²⁾ ثم يخصص مساحات من مقدمة دراسته قبل التاريخ وبعده - للإشارة إلى الاهتمام المعني فيقول:

«نظرت في أقوال من كتبوا عن أصول هذا الشعر البروفانسي فوجدت عجا يبحثون ويقولون، وعربا يتناقضون بعض هذه الأقوال ويريدونها تريد المقلد العاجز، ولم تتخصر أبحاث أولئك ولا عناية هؤلاء - على ما أعظم - عن دراسة مستقلة خاصة باستخراج عناصر تبادل التأثير بين اشعرين الغنائين الأندلسي والبروفانسي»⁽³⁾ وهذا نقد مباشر للبعضية الانتخابية المغيبة للنظرة الكلية كما هو نقد للتقليد العاجز الذي تميز به الألب المقارن عند الصرب كما تميزت به نشاطات أخرى.

وإن هذه المعالجة العامة يحدث ما حدث لموضوع اهتمامه في المقارنة العربية إذ يقول: «لكنني للدارسون العرب بالإشارة إلى موضوع تأثيرات الموشحات في الرومانس إشارات عابرة متفرقة هنا وهناك في كتب التاريخ والأدب، لا أعرف منهم - حتى اليوم - من أخرج للناس كتابا موقفا على هذا الموضوع أو دراسة أو عرضا لموضوع تأثير الرومانس. وهذا على الرغم من عترف الجميع بأهمية ذلك كله في

منذ الإرهافنت الأولى للأدب المقارن في بداية القرن العشرين مع الدكتور محمد بن أبي شنب إلى غاية نهاية الستينيات بعد الاستقلال الوطني، كانت الفرنسية هي اللغة المسيطرة على ألقام المقارنين الجزائريين وكان الاشتغال على التأثير والتأثر⁽⁴⁾ وفق ما جاءت به المدرسة التاريخية الكلاسيكية الفرنسية التي أرست قواعد بلدنبيرغر Baldinsberguer / وفان تسيغم Van Tieghem وغويارد Guyard وغيرهم. وما إن تعرب هذا الاختصاص على يد الدكتور دونو في سبعينيات القرن العشرين وراح يفتح شيئا فشيئا حتى أصبحت الانشغالات متعددة والاهتمامات متنوعة وأضفاف المقارنون الجزائريون إلى دراسات التأثير والتأثر تجريبيا آخر متنوعة، هذه أهم طروحاته:

أ- توسيع الاشتغال على التأثير والتأثر وتصحيح مساره

بدأت فكرة التوسيع مباشرة مع حركة التعريب في الجزائر، ونحن أول عمل يتجلى فيه ذلك الاشتغال بوضوح ثم هو دراسة الدكتور عبد الإله ميسوم عن تأثير أتو شينج العربي الأندلسي في فن الرومانس البروفانسي، إذ يثبت المقارن تاريخ اتصاله في تلك التجربة قتلا: «في خريف سنة 1969 شرعت في العمل مبتدئ بجمع النصوص

أهميته ليس عاملا أوليا يكفي وحده لتفسير ظاهرة أدبية كبيرة أو تطور أدبي قومي ما في اتجاه معين، بل إنه عامل من بين عوامل أخرى، داخلية وخارجية، ذات قيمة متفاوتة ووزن مختلف. وللتأثير الأجنبي لا يؤدي أكله إلا إذا كانت الأرضية في الأدب المستقبل مهيأة⁽⁷⁾. وانطلاقا من هذه العوامل الأخرى التي حددت الخصوصية وفي الوقت ذاته هويت الأرضية لاستقبال التأثير الخارجي لقد قارن الدكتور عبد القادر بوزيدة بين قصص عديدة متشابهة للكاتبين العربي والفرنسي مفندا ما ذهب إليه المستشرق الفرنسي غاستون فييت Gaston Wiet⁽⁸⁾ الذي أنكر أصالة شخصيات القاص العربي، وجاء ذلك التقيد من خلال تحليلاته التي استنتج منها «أن تيمور الذي اصطنع طريقة موسان في الملاحظة الدقيقة واختار مادة قصصه من الواقع الملاحظ، والذي اكتسب، بفعل الممارسة، القدرة على الملاحظة النافذة قد استطاع أن يرسم لوحة غنية متنوعة تعرض أوساطا اجتماعية مختلفة في مصر، وهي لوحة تمكس* ولقما اجتماعيا غير وقع المجتمع الفرنسي في القرن التاسع عشر، ولذا فهي تختلف اختلافا بينا عن اللوحة التي عرضها موسان عن مجتمع عصره، رغم نقاط التشابه الكثيرة الموجودة بين اللوحين»⁽⁹⁾. وعمق الدكتور بوزيدة هذه الرؤية السوسولوجية الدقيقة ببحوث عديدة لا تحدد نفسها بحدود الأدب المقارن في صورته القديمة المنغلقة وإنما تنفتح على درس الأدبي/ اللغوي في أوجهه المتعددة⁽¹⁰⁾.

تاريخ الأدب والحضارات الإنسانية⁽⁴⁾ وبعد أن يعرض منهجه الذي اطمأن إليه بأبوابه وما فيها من فصول توسيعية يختم قائلا: «أنتقد في تواضع بهذا المجهود العلمي متمنيا أن أسد به فراغا في المكتبة العربية»⁽⁵⁾ وهو ما حدث بالفعل بحيث اعتبر الكتاب من «الدراسات الكبرى». ولم تكف المقارنة في الجزائر بالتوسع في دراسات التأثير والتأثر بل، بعد اكتشاف المقارنين الجزائريين لاتجاهات عالمية أخرى غير الاتجاه التاريخي، لقد اشتغلوا على تصحيح الخلط العام الذي تأتى من خلال ما فرضته المدرسة الفرنسية وأول من نبه إلى ذلك وأكد عليه نظريا وتطبيقيا هو الدكتور عبد القادر بوزيدة الذي نشر رؤيته النظرية في مطلع التسعينيات مفندا ما ذهب إليه بعض المنقذين المشارقة حينما لخصوا النهضة العربية الحديثة بكل ما فيها من ازخيم ومأا أحدثته من تغيرات بأنها نتيجة لاحتكاك العرب بالغرب دونما أننى مراعاة للعوامل الأخرى⁽⁶⁾.

وقد استقى المقارن الجزائري هذه الرؤية من جهتين مختلفتين، فمن الجهة النظرية لقد كان مصدره الاتجاه السوسولوجي (الملافي) الذي يتزعمه فيكتور جيرمونسكي Victor Gironi صاحب النظرية التيلوجية، لاسيما أعمال بول كورنيا Paul Cornéa المشار إليها في مرجعيته، ومن الجهة التطبيقية لقد كان مصدره هو الدراسة المتميزة التي قام بها عن تأثر محمود تيمور القاص العربي، بـ غي ديموباسان Guy de Maupassant. إذ يقول في مدخله لهذه الدراسة «إن التأثير الخارجي مهما كانت

حماهم. يومئذ، لقد توجه هذا البحث توجه غير عنه لا حقاً حيث قال: «إني أعتقد أن من واجب كل من يستقر لغة أجنبية أن يشارك في إعادة كتابة تاريخ بلاده بغض النظر عن ميدان تخصصه. ومشاركته هذه تتم في نظري عن طريق عرض النصوص المكتوبة بهذه اللغة أو تلك وتقديمها للمؤرخ المتخصص لتقويمها وربطها بقرائنها التاريخية ثم مقارنتها بغيرها من النصوص لمعرفة مدى صحتها وموافقتها للوقائع التاريخية»⁽¹¹⁾. وسبب ذلك يعود في نظره إلى «أن الجزائر قد عرفت في القرون الأخيرة، في نهاية العهد التركي وإينز لاحتلال على الخصوص، عدداً غير قليل من الأسرى والعبيد، كانوا ينتقلون إلى معظم شعوب أوروبا، وزارها كذلك بعض الرحالة والكتاب والعلماء والشعراء. وبعد أن رجع هؤلاء وللا لك إلى بلدانهم أصدروا كتباً عن شكا رحلات أو بصورة رسائل أو مذكرات، تحدثوا فيها عن تجاربهم شخصية في الجزائر وعلاقاتهم بأهلها، وعبروا عن موقفهم من قضاياها الدينية والسياسية والاجتماعية والثقافية والخلقية، كما تضرعوا إلى وصف أعبادهم وتغذيتهم وأستيب الحياة في المدن والقرى والأرياف»⁽¹²⁾. وهكذا كان أبو العبد دودو يؤسس لاستثمار الصورانية في حقول معرفية أخرى بعيدة عن حقول الأدب المقارن الصرف، وهي الظاهرة التي مازالت متواصلة بعد وفاة مؤسسها في بداية الألفية الجديدة⁽¹³⁾. وتحقيقاً لهذا التوجه لقد ترجم دودو الكثير من النصوص ذات النسن الأجنبي التي كان ينفقه ثم قدم درساً متميزاً لصوراة الجزائر في كتابات الرحالة

ب- استثمار الصورانية لمقرنة التزيخ الوصني

برغم ما أحدثه المقارنون الجزائريون من توسيع وتصحيح على دراسات التاثير والتاثر إن على مستوى المادة أو على مستوى المنهج، إلا أنها لم تكن اهتمامهم الأول ولا شبه الوحيد كما حدث في معظم دراسات المشاركة فمنذ بدء الاشتغال على الدراسات المقارنة للتطبيقية باللسان العربي كان التنوع. وضمن هذا التنوع جاءت الدراسات الصورانية التي وإن كانت عملاً أكاديمياً خالصاً إلا أنها كانت تحمل شيئاً من انضائية الوصنية إلى جانب التحريب في مناهج⁽¹⁴⁾ غير شائعة بالمرءة في علوم الدراسات العربية المقارنة. وأول ما نحى هذا المنحنى وأسس لهذا التوجه اليكثور أبو العبد دودو ثم سار سيرة أولئك الذين تعددوا عدد غير قليل من المهتمين بالبحث المقارن في الجزائر، من أبرزهم د. عبد المجيد حنون وعثمان بالملود. ولم تقتصر الظاهرة على الجزائريين بل تعدت إلى لأساتذة العرب المقربين في الجزائر، لاسم التونسيين منهم الذين يشابه تزيخهم الحديث بالتزيخ الجزائري مثل د. عز الدين المنصورة ود. أبو الفجا... وهذا ما سنتضح في التقصين الموالتين:

ب- 1- الصورانية الجزائرية

في 1969 عندما تعرب الألب المقارن في الجزائر عن يد د. أبو العبد دودو اعتد من رحلته انصوفية الوصنية في أسنة غسها. وبذفع الوصنية التي كانت في روح

الدراسات الصورية الجزائرية من نزعة تضالوية متفوقة في أهداف يعلن عنها البحث في تقديم عمله إذ يقول: «إننا نعتقد أن هذه الدراسة ستبني كثيرا من الدارسين العرب إلى العديد من الجوانب المهمة دون درس في أدبنا العربي...»⁽¹⁷⁾، وعندما يذكر بعض هذه المهمات التي ما كان لها أن تهمل لأهميتها الشديدة في تشكيل الخريطة الثقافية يواصل قائلا: «توضح رأي المغاربة في الفرنسيين وبالتالي توضح ما يحبون وما يكرهون في غيرهم، أي توضح شخصيتهم من خلال رأيهم في الفرنسيين»⁽¹⁸⁾ هذا بالإضافة إلى الهدف العادي المتمثل في استخلاص الفنيات المختلفة الموجودة في كل دراسة أدبية فنية... ومن هذا التهذيب المنطلق من صورة الفرنسي عند الروائيين المغاربة لا يحدد ملامحها ويقف، بل يحدد من خلالها ملامح الشخصية التي وقع عليها الاستعمار بآثار ما تحب وما تكره وباستعراض أرائها في المستعمر يتقنل للبحث بين إحدى وثلاثين رواية، منتقاة ضمن عشرة رواية منها باللسان العربي وست عشرة باللسان الفرنسي عارض نماذج مختلفة من صور الفرنسيين والفرنسيات اثنين صورت وجودهم الروايات المختصرة في الجزائر وتونس والمغرب مثل الحاكم والقاضي ونجدي ورجل الأمن والمعمر وزب أعمى ورجس التعليم والفرنسية-زوجة أو أجنبية- وما إلى ذلك... وبشر بحثه الشاق والشييق يستنتج الدكتور عبد المجيد حنون نتائج عديدة بعضها تاريخي وبعضها صوري وبعضها سردي إلا أن المتميز منها نتيجتان اثنتان، أولاهما هي قوله «فرض الفرنسي وجوده على مغربي

الأمن من فينهمه شيمبر (1804/1831) الذي رار الجزائر بعيد الاحتلال الفرنسي في ديسمبر 1831 وأقام بها حوالي عشرة أشهر، وبعد العودة إلى بلاده أصدر «رحلة فيلهمه شيمبر إلى الجزائر في سنتي 1831 و1832 التي تحدث فيها عن زيارته تجزير العاصمة والجزائر العميقة، جامعا للنباتات، وكيف التقى وتعامل مع سكان هذا الوطن الذي استعمرته فرنسا وفتحت مساحته لشذاذ أوروبا ومجرمها، مبينا أخلاق السكان الأصليين وأخلاق الدخلاء وما بينهما من فوارق، عارضا أوضاع التعليم والتجارة والعبادة والحمامات والمقاهي والزراعة وما إلى ذلك، دصدا- بروح إنسانية من غير اعتراض وفتح على الاستعمار- قومه من الأمن كي لا يتجهوا إلى هذه البقعة من الأرض ويشاركوا في الجرائم المنسطة على شعبها الطبيب⁽¹⁴⁾». وقد تناول دودو- إن بالدراسة أو بالترجمة - كتابات لشخصيات عديدة ألمانية خصوصا وأوروبية عموما⁽¹⁵⁾، توجه فيها هذا التوجه العلمي الفعال والمفعم بالروح الوطنية. ولعل هذه الروح وما أخرجت هي التي جعلت جمهرة من علماء الجزائر ومتقافيه تؤننه بما يستحق كرس انتويه⁽¹⁶⁾». وبمحاذاة شغل دودو على صورة الجزائر في الكتابات الألمانية، ظهر هتمه صورتي آخر يتخذ من الروايات الفنية المكتوبة بلغتين العربية والفرنسية مادة لتدريس الأدبي المقرون، وتمثل هذا الاهتمام خاصة فيما كتبه الدكتور عبد المجيد حنون عن صورة الفرنسي في زويت المغرب العربي- الجزائر/ تونس/ مغرب- ولا يخو هذا توجه اثني في

تناول فيها صورة الصحراء الجزائرية من خلال أعمال مبدعين فرنسيين استوطنوا الجزائر أثناء الحقبة الاستعمارية وهما إيتيان دينيه وإيزيل إبراهيم الذين أسلما وسكنا الصحراء فكانت نتيجة ذلك مسرحيات ولوحات زيتية عند الأول ومسرحيات ذات طابع تسجيلي عند الثانية. وهي الأعمال التي اختارها الباحث لدراسة الصورانية التي اشتمل فيها على المقارنة بين الأدب والرسم وفق منهج حدائلي لا يخلو من تجديد⁽²²⁾ والملفت للنظر فيها ليس فقط المنهج والموضوع وما فيها من جدة وإنما هو كذلك الروح المحركة للبحث والمشتغلة على رد الاعتبار للصحراء الكبرى في صورتها العربية أثناء الحقب الجاهلية وفي صورتها الإسلامية بعد زوال الزمن الجاهلي وفي صورتها الجزائرية طيلة الفترة الاستعمارية الحديثة⁽²³⁾. وقد جال الباحث عاملا على تفكيك شفرات النصوص واللوحات الزيتية مستنتجا منها ما جعله يحكم جازما: «هكذا تجلى الخطاب الاستعماري الذي انبثق عن صورة الصحراء وشووها وفق هواه، وخيالات الكتاب الاستعماريين⁽²⁴⁾ وبناء على النماذج المشار إليها -دون/ حنون/ بلميلود- يبدو أن الدراسات الصورانية الجزائرية أخذت طابعا مميزا وهي بصدد تقديم تجربة علمية نوعية في الدرس الأدبي المقارن».

ب- 2- صورانية فلسطيني الجزائر

نظرا لما هناك من تماثلات بين تاريخ الجزائر وهي تحضرت نير الاستعمار الاستيطاني الفرنسي وتاريخ فلسطين وهي

بقوة السلاح أولا، ثم بالاستيلاء على كل مصادر العيش ثانيا، ثم بتحطيم الثقافة العربية الإسلامية واستبدالها بثقافة فرنسية موجهة لخدمة الأهداف الاستعمارية ثالثا، وبذلك أحاط بالمغربي من كل الجهات وجعله أمام اختياريين: إما الانسلاخ عن الأصالة، والاندماج في الأمة الفرنسية وإما التمسك بمجرد الوجود دون تطلع إلى أي شيء بعد ذلك⁽¹⁹⁾ وهما الاختياران اللذان رفضتهما الغالبية الساحقة من مواطني المغرب العربي ومواطناته واعتقت مكانهما عقيدة المقاومة بالثورات المتتالية والكتابات النابعة منها والمعبرة عن طموحاتها، والتي تمثل البعض منها الأعمال الروائية المختارة ونقوم بتحليل بعض حداثتها هذه الدراسة المقارنة التي أنجزها هذا الباحث بغية تقييمها بالأساس، وثانية النتيجةين المتميزتين هي إصافه لمن اختارهم من لا وطني المغرب العربي حينما قال «رسم الروائيون المغاربة صورة الفرنسي بحاسنه ومساوئه وأنكروا عليه مالم يرق لهم وأنشأوا بما أعجبهم في شخصيته وبذلك انصموا بشيء من الصدق الفني والواقعي في رسم صورة الفرنسي وكان حريا بهم أن يرسموا له صورة سوداء نتيجة للطريقة التي أثر بها فيهم»⁽²⁰⁾. وهو إصاف يندرج ضمن التوجه العام الذي كان سببا في ولادة الدراسات الصورانية في الجزائر ثم في تطويرها وتنويعها ولم تقف التجربة فيما أنجزه د.ودو تاسيسا ود.حنون تطويرا وإنما ذهبت إلى التنويع الكبير في أعمال جامعية كثيرة⁽²¹⁾. نذكر منها على وجه الخصوص دراسة صورانية مجددة أنجزها الأستاذ عثمان بن ميلود بجامعة وهران

لموضوع دراسته الصورتية وهم أحمد عمر شاهين وأنان القاسم وحسن جمال الحسيني وخليل بيمس ورشاد أبو شاور وسميح القاسم وعسان كنفانيو فتحية محمود البائع ومحمود شاهين وناصر الدين النشاشيبي ونبيل الخوري^(٩).

وفي بدء هذا البحث يشير المقارن إلى أمر يحدد مسار اهتمامه قائلا: «بول الصعويات التي واجهاها البحث في هوية الكاتب الفلسطيني، فقد تشبعت الكتاب الفلسطينيون بعد الذبابة عبر أقاليم كثيرة، وانغمسوا في المجتمعات التي يعيشون فيها إلى حد أن الكثير من الدراسات قد أخرجت بعضهم ضمن كتاب تلك الأقاليم، وليس ضمن الكتاب الفلسطيني، فساهمت بوعي أو بغير وعي في تعيب الكاتب الفلسطيني عن واقعه الحقيقي، وعليه فإن هذه الدراسة قد أرجعته إلى بيئته الأصلية بخاصة وأنه المعني قبل غيره بتقديم صورة اليهودي في روايته»⁽²⁹⁾.
وبعدما ينتقل عبر بابين عارضاً في الأول صورة اليهودية وفي الثاني صورة اليهودي في العديد من توقعاتهما، مبيناً في ذات الوقت أهم النقاط المسبورة على الرواية الفلسطينية في مجال هذه الصورتية يستنتج ما يجمع بين الاستخلاص والولم والتبرير قائلا: «الاهتمام بالموضوع لم يكن انشغالا ملحا على الوجدان بقدر ما كان اهتماما مؤقتا، الغرض منه رفع العتب أكثر مما هو تقديم صورة قادرة على دعم المواجهة ولعل هذا هو الذي يمكن أن تبرر به جميع النقاط الفنية والفكرية التي لا حظها للبحث»⁽³⁰⁾.
وبهذا تتجلى تضالتي الدرس السورتي في الجرائر، سواء كان بأقلام جزائرية مدافعة

بدورها تحت نير الاستعمار الاستيطاني الصهيوني، لقد نتج عن ذلك تماثلات في المقاومة وأدب المقاومة والدراسات التي تناولت أدب المقاومة لا سيما من المثقفين الفلسطينيين الذين احتكوا بالجزائر أو عاشوا فيها وأخذوا جنسيتها. وفي هذا الإطار تندرج دراستين صورتيتين انطلقتا من الأدب الفلسطيني لتقدما صورة -الصهيوني اليهودي بروح لا تخلو من النزعة النضالية- فباقتراح من المقارن الجزائري الدكتور عبد المجيد حنون^(٣١) مع شيء من التعديل -تابع د.عز الدين المناصرة «صورة الشخصية الصهيونية في الشعر الفلسطيني 1927-1970»⁽²⁵⁾ محددا منذ البدء طبيعة بحثه بقوله «يدرس هذا البحث "حالة العداء" وانعكاسها للبسيط في الشعر، وهي حالة نادرة في تاريخ العلم، ففي عام 1948 أقيمت "دولة" لم تكن موجودة من قبل على حساب شعب طرد من أرضه، فنشأت "حالة العداء المتبادلة" لأسباب تاريخية وموضوعية لها ما يبررها»⁽²⁶⁾ وبعد أن يقتطف محلا بعض ما قال أبو سلمى وفدوى طوقان وسميح القاسم، يستنتج أنه «تعلب على الشعراء الثلاثة سمة تمجيد المقاومة الفلسطينية بأبطالها وشهادتها وتورثها. ويبقى الخطر قائما وهو خطر تشويه الوجدان العربي من تزييب وتضرب "الأسرائليات" إليه، وهذا يحدث في زمن الهزائم...»⁽²⁷⁾ ويتطوّر هذا المنحنى مع تغيير مادة الدراسة يقدم الدكتور حسن أبو النجا، مع أواخر القرن العشرين، عملا مقارنيا اشتمل فيه على صورة «اليهودي في الرواية الفلسطينية»⁽²⁸⁾ ارتكازا على روايات كثيرة لأكثر الروائيين الفلسطينيين استخدما

دراسة الأدب العربي دراسة مقارنة تكمن في دراسة الأثر الأدبي أو الأديب في علاقاته مع غيره من الآثار الأدبية أو الأدباء أو مع العلوم أو الفنون، عبر حدود زمانية أو مكانية، لغوية أو ثقافية بغية الكشف عن أصوله ومكوناته لفهمه وتذوقه. وبمعنى آخر فالأدب المقارن هو دراسة الأدب أو الأديب في علاقاتهما الخارجية مع الأدب أو العلوم أو الفنون عبر حدود لغوية أو ثقافية⁽³²⁾. وفي المحاضرة الثانية⁽³³⁾ تعرض الباحثة عرضاً نقدياً مختصراً مفهوم الأدب المقارن في الاتجاهين الفرنسي والأمريكي ثم تقدم اقتراحاً جزئياً «يمثل في ثبني فكرة الانتماء الحضاري في تحديد حدود الأدب التي تدرس دراسة مقارنة بدلاً من المقياس اللغوي»⁽³⁴⁾ مشيرة مجرد الإشارة من باب التمثيل إلى الأدب الإسلامية وما فيها من سمات بارزة جامعة⁽³⁵⁾. وبناء على ما جاء في المحاضرتين المشار إليهما أعلاه، يظهر أن المفهوم النظري للأدب المقارن في الجزائر - كان على غرار ما يجري في البلاد العربية عموماً، وبرغم النية المعبر عنها في الاقتراح - يسير في أعقاب ما نظر له الغرب المهيمن، وهذا ما يثبته عبد المجيد حنون في مقدمته لأعمال الملتقى حين الطبع إذ يوضح قائلاً: «ما قيل لم يخرج بصفة عامة، عن مصطلح الأدب المقارن بمفهوميه: الفرنسي والأمريكي»⁽³⁵⁾.

د- التاريخ للمقارنة

كما سنف وأن أشرت لم يهتم الدرس الأدبي المقارن في الجزائر كثيراً في بداية

عن انتمائها الحضاري أو بأقلام فلسطينية مدافعة بدورها عن انتمائها المتمثل.

ج- قلة الاشتغال على ماهية الأدب المقارن

عند معاينة الكتابات المنضوية تحت اختصاص الأدب المقارن عند العرب نجد في الحيد منها حيزاً خاصاً - تمهيداً أو فصلاً أو باباً - مخصصاً لتحديد مفهوم الأدب المقارن بصيغ تتقل نقلاً شبه حرفي ما قاله المنظرون الغربيون في الموضوع أو بصيغ يكرر فيها اللاحقون ما ذهب إليه السابقون الذين نقلوا عن مصدر الغرب لكن هذه الظاهرة لا يكاد تجد لها أثراً في المقارنة الجزائرية إذ - غالباً - ما يدخل المقارنون الجزائريون في مقدماتهم التطبيقية التي اختلفت ما بين القينة والأخرى عن الاتجاه المطبق بكثرة عند العرب وذلك دونما التفاتات مطولة إلى الجانب النظري وحتى عندما خصصت جامعة عنابة عام 1984 الملتقى الأول للمقارنين العرب لمناقشة «المصطلح والمنهج» لم نجد في هذا الاهتمام إلا محاضرتين اثنتين لمقارنين جزائريين عبد المجيد حنون ونسيمة عيلان - في المحاضرة الأولى⁽³¹⁾ يعرض البحث باختصار بعض مسار الأدب المقارن منذ نشأته إلى غاية مطلع ثمانينيات القرن العشرين. وهو ما سنعود إليه لاحقاً، ثم يقف موقفاً توفيقياً وسطيّاً بين الاتجاهين الفرنسي والأمريكي دونما التفات إلى اتجاه آخر قائلاً: «واجتنب تقيد المفهوم الفرنسي وسعة المفهوم الأمريكي المعصقة، اعتقد أن

بالجزائر ليس وُلِدَ الحركة الإصلاحية السلفية بتأثيراتها المشرقية فقط وإنما هو أيضا نتيجة للتأثيرات الأدبية الفرنسية كما تجلّى ذلك في شعر الأمين الصودي ومحمد الصالح خيشاش ومبارك جلواح... وفي قصص محمد العابد الجليلي وأحمد رضا حوجو وأحمد بن عاشور...

❖ 1984 - «محاولة لتحديد مفهوم للأدب المقارن»⁽³⁸⁾ في هذه المحاضرة يتابع الباحث تاريخ مصطلح "الأدب المقارن" عند بعض أعلام المدرستين الفرنسية ثم الأمريكية إلى جانب تاريخه عند أعلامه من العرب منذ منتصف الأربعينيات إلى بداية الثمانينات ليحدد إثر ذلك ثلاث مراحل للأدب المقارن عند العرب أولها من الخمسينيات إلى مطلع السبعينيات أين ساد المفهوم الفرنسي وحده، والثانية من مطلع السبعينيات إلى مطلع الثمانينات أين بدأ المفهوم الأمريكي يظهر إلى جانب الفرنسي، والأخيرة من بداية الثمانينات أين بدأ المفهوم الأمريكي يسود...

❖ 1985 - «تدخل بمناسبة الذكرى المئوية لوفاء فيكتور هيجو»⁽³⁹⁾، في هذا التدخل يعرض الباحث اهتمام العرب بالشاعر الفرنسي الكبير ابتداء من ليوب إسحاق وديمترى خلائط والشيوخ نجيب الحداد في نهاية القرن التاسع عشر ثم في القرن العشرين بالمشرق العربي دائما مع محمد روجي الخالدي الذي كتب «تاريخ علم الأدب عند الفرنج والعرب وفكتور هيجو» بالإضافة إلى الشاعر حافظ إبراهيم الذي ترجم بتصرف رواية «البؤساء» ثم حنا صنوه الذي قلم جزء من رواية «سوتردام دي بري» إلى قصصاكي الحمصي إلى إلياس

كل بحث يماله علاقة بالجوانب التاريخية الخاصة مثلما يتجلى ذلك في عدد هام من بحوث المشاركة لكن هذا لا ينفي الاستغلال المتميز على التّاريخ للأدب المقارن إن في طوره الإرهاسي أو في طوره التأسيسي. وحدث هذا بصورتين مختلفتين أولاهما أكاديمية واسعة ذات منحى تنقيبي فيها إضافات من الأهمية بمكان والثانية تعليمية ذات طابع مدرسي لا تهدف إلا إلى التعريف الأولي بالأدب المقارن.

د-1- التّاريخ الأكاديمية الواسعة

إذا كان الدكتور أبو العيد دودو هو مؤسس الدرس الأدبي المقارن ذي اللسان العربي في الجزائر فإن الدكتور عبد المجيد حنون هو مؤسس الدرس الأدبي التاريخي المقارن والمشتغل عليه منفردا إلى زمن كتابة هذا البحث. وتعود صلته الأولى بهذا الاهتمام إلى منتصف سبعينيات القرن العشرين حيث يحدد ذلك بنفسه قائلا: «ترجع صِلتي باللائمونية (المنهج التاريخي) إلى السنة الدراسية 1976/1975 عندما حضرت دروس السنة الأولى من الماجستير، بقسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، مع الدكتور عطية عامر»⁽³⁶⁾ وبعد العودة إلى الجزائر والاتحاق بجامعة عنابة في العام 1979، ظهرت له أعمال في هذا التوجه، أهمها مايلي:-

❖ 1983 - «أثر الأدب الفرنسي في الأدب الجزائري الحديث ذي التعبير العربي»⁽³⁷⁾، في هذه المحاضرة ومن خلال تشريح لتشيخ صاتب بن العابد (1875-1934)⁽⁴⁰⁾ أن لأدب العربي الحديث

❖ 1992 - «اللاتسونية وأبرز أعلامها في النقد العربي الحديث»⁽⁴²⁾ في هذه الأطروحة يتناول الباحث اللاتسونية وأثرها في النقد العربي بالتفصيل اللازم، إذ ينطلق من مدخل يعرض فيه العلاقات العربية للفرنسية العامة ثم الأدبية في القرن التاسع عشر ومطلع الذي يليه مركزاً على الذين كانت لهم اهتمامات بالنقد الفرنسي كرفاعة الطهطاوي والشيخ نجيب الحداد ومحمد روجي الخالدي وقسطنطي الحمصي⁽⁴³⁾. وفي الفصل الأول من الباب الأول يعرض حياة غوستاف لانسون Gustave Lanson وأثره الأدبية ومنهجه في البحث ونشاطه السياسي ورحلته التدريسية في الطورين الثاني ثم الجامعي وما نجم عنها من كبار أعلام فرنسا مثل المقارنرين فرانسوا بالندنسبرغر Fernand Baldensperger وبول هازار Paul Hazard⁽⁴⁴⁾ وفي الفصل الثاني منه يتعرض لمصطلح اللاتسونية الذي يراى المنهج التاريخي في دراسة الأدب والتاريخ له وهو ما استخلصه لانسون من أفكار سابقه في فرنسا وخارجها⁽⁴⁵⁾... وفي الفصل الثالث منه يبحث تجليات اللاتسونية في تحقيق النصوص وشرحها ومقارنتها وربطها بعلم الاجتماع، ثم كيف انتشرت إلى أن تطرف بعض أتباعها⁽⁴⁶⁾... وفي الفصل الأول من الباب الثاني يتناول الباحث حياة أحمد ضيف وصلته اللاتسونية أثناء دراسته بفرنسا وما ترك من آثار لا سيما تأثيره في تلامذته من أمثال دزكي مبارك⁽⁴⁷⁾ وفي الفصل الثاني منه يتعرض للدعوة للمنهج التاريخي على يد أحمد ضيف

أبي شبكة... ثم ينتقل إلى المغرب العربي والجزائر خصوصاً ليعرض تأثر رمضان حمود في دعوته إلى قيم الرومانسية بالشاعر الفرنسي ويختم بالإشارة إلى تأثر رائد الفن القصصي الجزائري الحديث أحمد رضا ححو بهذا الشاعر أيضاً.

❖ 1990 - «السياق التاريخي والثقافي في نشأة النقد الجامعي عند العرب» حالة أحمد ضيف⁽⁴⁸⁾ في هذا المقال، وبعد أن يرصد بعض عوامل تطور الأدب العربي النهضوي مثل الإرساليات التبشيرية وجملة نابليون على مصر وجهود محمد علي في التعليم والتربية، يستعرض الباحث أعمال الدكتور أحمد ضيف بداية من مقال حول الغنائية والنقد الأدبي عند العرب (1918) ومروراً بـ «مقدمة لدراسة بلاغة العرب (1921)» وانتهاء إلى بلاغة العرب في الأندلس (1924) التي قدم فيها نظرية المنهج التاريخي الفرنسي في النقد الأدبي ثم طبق عليها من خلال الموروث العربي، ثم يستخلص قائلاً: «حاول أحمد ضيف تطبيق الطريقة العلمية في دراسة الأدب، فكان أول عربي يقدم للعرب النقد الفرنسي بصفة عامة والمنهج التاريخي في دراسة الأدب بصفة خاصة ضمن دروسه التي لقاها على طلبته في الجامعة المصرية مسابيين 1918 و 1924. إلا أن دروسه تلك، لم تحدث الأثر المرجو منها، لأنها بقيت حبيسة للوسط الجامعي الضيق -آنذاك- ولأن صاحبها كان هادئ الطبع بعيداً عن الصراعات، فغفل عن الزمناً تغطيها على صاحبها»⁽⁴¹⁾.

ولم يكن الدكتور عبد المجيد حنون مجبراً
عارض لهذا المنهج وأعلامه بل كان مؤرخاً
ناقداً له رأيه المؤسس.

❖ 1993 - «لصداء النقد الفرنسي عند
رود النقد العربي الحديث»⁽⁵⁶⁾، في هذا
المقال الذي جاء في مسار الأمطروحة
المذكورة أعلاه يستعرض الباحث أثر النقد
في الشيخ نجيب الحداد ومحمد روهي
الخالدي وقسطاكي الحمصي، «النقاد الهواة»
الأوائل - كما سماهم - الذين كان لهم الفضل
في تأثر النقد العربي الحديث بالنقد
الفرنسي...

❖ 1995 - «المنهج التاريخي في
دراسة الأدب العربي ونقده»⁽⁵⁷⁾، في هذا
المقال يلخص الباحث موضوع أطروحته
لنيل الدكتوراه وأقفا باختصار أمام أحمد
ضيف وطه حسين ومحمد مندور.

❖ 1995 - «الأساطير الأدبية في
الأدب المقارن بين الغربيين والعرب»⁽⁵⁸⁾
في هذه المحاضرة، وبعد أن يعرف الباحث
الأسطورة والأسطوريات من المنظورين
العلم والأدبي، يتناول دراستها في ميدان
الأدب المقارن عند الغربيين والعرب ثم يقدم
أهم دراسة عربية في هذا المجال وهي التي
أنجزها رئيس الجمعية المصرية لسألب
المقارن الدكتور أحمد عثمان سنة 1984
عن موضعة كلويانرا بين بلوتارخوس
وشكسبير وشوقي... ثم يختم بأمل علمي
قائلاً «ألمي أن تحظى دراسة الأساطير
الأدبية بعناية للمقارنين العرب مستقبلاً
ضمن أبحاثهم الخاصة أو دروسهم لأقسام
الدراسات العليا على الأقل أو ضمن أبحاث
طلبة الدراسات العليا ورسائلهم»⁽⁵⁹⁾. وقد
حول هذا الأمل بنفسه إلى مشروع انطلق

وذلك من خلال اقتراحه لطريقة جديدة
لدراسة الأدب العربي إلى جانب تنظيره
لمفهوم جديد للأدب وطبيعته ووظيفته اقتداء
بالأوروبيين لاسيما ما جاء به لانسون⁽⁴⁸⁾...
وفي الفصل الثالث منه يبحث تطبيقات
المنهج التاريخي عند أحمد ضيف من خلال
ما كتب عن الغنائية والنقد والبلاغة عند
العرب بالاعتماد على ما ذهب إليه رينان
RENAN وتين TAINE⁽⁴⁹⁾ وفي الفصل
الأول من الباب الثالث يتناول الباحث حياة
طه حسين وصلته باللائسونية أثناء تنقله
على المستشرقين ثم دراسته بفرنسا وما
مارس من وظائف وترك من آثار بعد
عودته إلى مصر⁽⁵⁰⁾... وفي الفصل الثاني
منه يتعرض للدعوة للمنهج التاريخي على
يد طه حسين وذلك انطلاقاً من إعداده
لرسالة عن المعري أيام دراسته بالجامعة
الأهلية المصرية ثم مروراً إلى تناوله للشعر
الجاهلي بعد العودة من فرنسا⁽⁵¹⁾... وفي
الفصل الثالث منه يبحث تطبيقات المنهج
التاريخي عند طه حسين من خلال نتائج
كتابه عن المعري ثم الشعر الجاهلي⁽⁵²⁾...
وفي الفصل الأول من الباب الرابع
والأخير يتناول الباحث حياة محمد مندور
وصلته باللائسونية وذلك بتتبعه على طه
حسين بالجامعة المصرية ثم دراسته
بفرنسا⁽⁵³⁾... وفي الفصل الثاني منه
يتعرض للدعوة للمنهج التاريخي على يد
محمد مندور وذلك من خلال أعماله التي
قدمها صحافياً ومدرساً ومترجماً
وباحثاً⁽⁵⁴⁾... وفي الفصل الثالث منه
والأخير في الدراسة يبحث تطبيقات المنهج
التاريخي عند محمد مندور من خلال
اشتغاله على تاريخ النقد العربي القديم⁽⁵⁵⁾...

إلى منهج علمي مستقل بذاته لأسباب كثيرة...»⁽⁶⁴⁾.

❖ 2003 - «أدب الأطفال والأدب المقارن»⁽⁶⁵⁾ في هذا المقال يذهب الباحث إلى جنس من أجناس الأدب الموازي La paralittérature للأجناس التعبيرية التقليدية⁽⁶⁶⁾ وهو أدب الأطفال فينظر إليه من زوايتي التاريخ والمقارنة. فيعد أن يحدد معالم أدب الطفل بغايته التعليمية والترفيهية يتوقف أمام بعض أهم محطاته التاريخية كمؤلف بول هازار Paul HAZARD «الكتب والأطفال والرجال» "Les livres, les enfants et les hommes" في 1927، ومؤلف مارك موريانو Marc SORIANO «المرشد في أدب الأطفال pour la jeunesse» في 1975 إلى جانب اهتمام الجامعات الأجنبية والجزائرية بهذا اللون الأدبي، وفي خضم ذلك ينبه إلى سبر اهتمام الدرس الأدبي المقارن به قائلا: «إن الفصل بين ما يعود إلى قراءات الطفولة وما يعود إلى غيرها، أو إنكار متعة القراءة التي ترجع إلى ذكريات الطفولة أمر يصعب تصوّره، الأمر الذي يجعل أدب الأطفال للمرحلة الأولى في عملية البحث عن التأثير والتأثر، أو التماس، أو استكشاف عاصر الأدب التكوينية المضمونية أو الفنية الظاهرة أو المستترة...»⁽⁶⁶⁾

❖ 2004 - «أبو العيد دودو والأدب المقارن في الجزائر»⁽⁶⁷⁾ في هذا المقال الذي كتب في أعقاب رحيل المرحوم دودو تعرض الباحث لمرحلتين هامتين

انجازته ابتداء من 1999 وذلك بفتح مشروع ماجستير في الأدب العام والمقارن بعنوان: «الأساطير الأدبية Les mythes littéraires»⁽⁶⁸⁾ ثم الاشتغال على مقاربات نقدية أسطورية ومقاربات موضوعاتية وما إلى ذلك.

❖ 1997 - «ناصر الدين الأسد والمنهج التاريخي»⁽⁶¹⁾ في هذا البحث الذي تم تأليفه ضمن كتاب تكريمي للدكتور ناصر الدين الأسد يتناول الباحث علاقة هذا الأستاذ العربي الكبير بالمنهج التاريخي الذي كان أول اتصال به أثناء الدراسة بالقاهرة من خلال دطه حسين ومحيطه الجامعي في الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين... ثم ينتقل إلى كتابات الأسد من دراسات أدبية تاريخية ومصنفات متنوعة عارضا كيفية تطبيق المنهج عليه بوصفه «من أبرز من طبقوا المنهج التاريخي تطبيقا فعالا في دراسة الأدب العربي»⁽⁶²⁾.

❖ 2004 - «لمحة عن المقارنة في التراث النقدي»⁽⁶³⁾، في هذا المقال ينشئ الباحث في التراث محندا معالم المقارنة في مسارها الأدبي والفلسفي، إذ تسابع تيار الذوق عند نقاد الأدب من ابن سلام إلى الأمدي إلى الجرجاني... كما تسابع تيار المعيار عند النقاد والفلاسفة معا فمن قدامة إلى الفلاسفة أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد... عارضا المقارنة الموفقة حينما كما جاء عند ابن سينا، وللمجانبة للتوفيق حينما آخر كما جاء عند ابن رشد... ويصل إلى أن «المقارنة الأدبية كانت عنصرا أساسا في التراث النقدي العربي، إلا أنها لم تتطور

لقرن التاسع عشر وذلك بداية لموسم
الجمعي ليختم ببعض أحداث القرن
العشرين المرافقة لتطور الأدب المقارن،
إلى جانب تكليف الطلبة بإعداد عروض
ذات ضابع تاريخي لكي يملأ فراغ الحصة
التصنيفية الفارغة من أي ملول عند الكثير
من أهل الأدب في الجزائر، طلبة
وأستاذة⁽⁶⁸⁾ في هذا المضمون تدخل حن
لمصنوعات الجمعية في اختصاص اللغة
العربية وأدبها ومنها مقياس الأدب المقارن
الذي خصه الدكتور زبير درفاي في
مضبوته قوسوم بـ «محاضرات في
الأدب المقارن»⁽⁷⁰⁾ للموزع كما يلي:

- فاتحة الكتاب، وتحتوي على تعريف
مبسط للأدب المقارن إلى جانب الإشارة إلى
فصله وأهدافه⁽⁷¹⁾.

- التوطئة، وتحتوي على مناقشة سريعة
للمصطلح وذكر تاريخ نشأته وعواملها
العامة⁽⁷²⁾.

- الفصل الأول: نشأة الأدب المقارن
وتطوره، ويحتوي على عرض تاريخي
لبعض ما حدث في القرنين التاسع عشر
والعشرين الميلاديين⁽⁷³⁾.

- الفصل الثاني: عدة المقارن ومبادئه،
ويحتوي على أحدث عامة عن المؤهلات
العلمية للمقارن ومبادئ البحث في الأدب
تمقزن⁽⁷⁴⁾.

- الفصل الثالث: وسائل عالمية الأدب
ورجلها، وتحتوي على ذكر الوسائل العادية
تكرارا لما جاء في الفصل السابق، ثم
الحديث عن رجال الأدب⁽⁷⁵⁾.

من تريح لأدب المقارن في الجزائر،
ولاهما: «مقارنة لجزائرية منذ نشأتها إلى
غاية السبعينيات أين كانت اللغة الفرنسية
هي السائدة، والثانية ما بعد السبعينيات مع
الدكتور دونو خاصة، عندما تعرب هذا
لاختصاص على يديه فأصبح بذلك هو
لمؤسس لأدب المقارن دي تعبير شعري
في الجزائر دون منازع.

❖ 2005 - «النقد الأسطوري والأدب
العربي الحديث»⁽⁶⁸⁾ في هذا المقال يتناول
البحث المنهج الأسطوري معرفا للمصطلح
ثم مؤرخا لاستثماره في مجال النقد بإيجاز
ثم مطلقا على قصيدة الشاعر العراقي عبيد
الوهاب البيهاتي تسمى من ألف ليلة وليلة
ليختم بدعوة الباحثين العرب إلى تطبيق النقد
الأسطوري في دراسة الأدب العربي لأن
ذلك «يساعد لا محالة بخير فكري ميم»⁽⁶⁹⁾.

د- 2- التاريخ التعليمية المدرسية

فيما يقدمه الأستاذة في ليسانس الأدب
العربي بالجزائر -في المحاضرة والتطبيق
على حد سواء، يطغى المرد التاريخي
الصرف في معظم المقاييس⁽⁷⁶⁾ على الدرس
الأدبي الذي يطلق أصلا من اكتشاف
الإبداع قراءة ليتم تذوقه بالوقوف على
جماليته وفق هذا المنهج أو ذلك على الدرس
الأدبي الذي يطلق أصلا من اكتشاف
الإبداع قراءة، لا بالإطلاع فقط على بعض
الأحداث العامة المرافقة لنشأته وتطوره...
وهذا ما ينطبق على الدرس الأدبي المقارن
-إلا فيما ندر- إذ يكتفي المدرس غالبا
بمتابعة الأحداث التاريخية العامة التي
رافقت نشأة الأدب المقارن بأوروبا في

مؤلفاتهم لمخصوصة و لمصنوعة ومخاضاتهم المقيمة في مختلف المراحل الجمعية هم المشتغل الأول والأخير على ترجمة المؤلفات المختصة في المقارنة وما يشور في فلكها وذلك من لغات عربية متعددة كالألمانية والفرنسية والإسبانية وما إلى ذلك⁽⁶⁾. وبالإنتلاق مما صُنع من مؤلفات مختصة في الأدب المقارن كان لزاماً أن يرد للوقوف على بعض جهود ثلاثة أساتذة هم رأس المختصين الجمعيين بين المقارنة والترجمة في الاختصاص، وهم: د. أبو العيد دودو، د. عبد القادر بوزيدة ود. عبد المجيد حنون.

هـ-1- الدكتور أبو العيد دودو والترجمة في الأدب المقارن

بالإضافة إلى كونه مؤسس الأدب المقارن ذي التعبير العربي في الجزائر، لقد كان دودو متقفاً متعدد الاختصاصات كما كان مترجماً متنوع الاهتمامات، ومن ضمن اهتماماته في مجال الترجمة ذات الصلة بالأدب المقارن نجد المؤلف ذا الفكر النقدي⁽⁷⁹⁾ الذي يعرض المفاهيم الأساسية لتحليل الإبداع الأدبي، كما نجد النص الإبداعي⁽⁸⁰⁾ الذي يمهّد له بمقدمة مقارنة من الأهمية بمكان، كما نجد الدراسة المعارضة باختصار مركز لما جاء في كتاب اجنبي بطريقة تجمع بين الترجمة والعرض والدراسة مثل «الأدب المقارن لبيتر ف. شيسوما»⁽⁸¹⁾ وهو العمل الذي كتبه في 1997/01/25 ونشره في أواخر 2003 - قبل وفاته بقليل - وقد قمنه كما يلي:

- لحصل أربع: تجذبت لأدب المقارن ونتجته، ويحتوي على حديث عن الأدب العدم والأدب العالمي بدلاً من الحديث عن تجذبت مدراس الأدب المقارن الحقيقية... إلى جانب الإشارة إلى نتائج المقارنات الأدبية⁽⁷⁶⁾.

- لخدمة، وتحتوي على تعداد مناقب الأدب المقارن وحث على الاهتمام به⁽⁷⁷⁾.

وهذه المعلومات هي عبارة عن نقل مختصر من بعض صفحات كتب فإن نعيم وغويير وهلال وضاح...، وقد قمنه المؤلف تغطية للبرنامج الدراسي في الثمينات، ولا تدخل فيما رأي - ضمن تطوير البحث الأدبي المقارن في الجزائر.

هـ-2- ترجمة الاختصاص

بالنسبة لعموم الترجمة التي تمس الأدب المقارن بصيغ غير مباشرة كالفلسفة والعلوم الإنسانية ومختلف الأجناس الإبداعية لا توجد في الثقافة الجزائرية المعاصرة - فيما أعظم - دراسات إحصائية دقيقة معروفة بين المختصين كالدراسات التي تمت في مصر مثلاً⁽⁷⁸⁾ ومن هنا فلا مجال للحديث عنها، وهذا يجعل البحث يقف عند بعض الترجمة التي اختار أصحابها مؤلفات مقارنة أو ذات صلة مباشرة بالأدب المقارن لا لإحصائها وإنما لتقديم صورة عنها والغاية التي حددت لها في إطار حركة الأدب المقارن ذي التعبير العربي في الجزائر. وم تجدر الإشارة إليه أن الأكاديميين المشتغلين على المقارنة من الجزائريين والجزائريات، ومن خلال ما نكل عليه

تتجلى في الكشف عن النظريات على المستوى القومي والعالمى⁽⁸⁸⁾.

- "المقارنة النمطية" وفيه يعرض أهمية المقارنة النمطية التي لا تنشأ عن الاتصالات ويرأها مكملة للمقارنة التكوينية التي تنشأ عن الاتصالات⁽⁸⁹⁾.

- "المقارنة التكوينية" وفيه يعرض الصلات التأثيرية ذات الطبيعة الإنتاجية بين ادباء الأمم المختلفة⁽⁹⁰⁾.

- "الدراسة المقارنة للتلقي"، وفيه يبين الفرق بين المقارنة التكوينية المهمة بالتأثير الفردي وعملية التلقي المهمة بالتأثير الجماعي⁽⁹¹⁾.

- "الترجمة الأدبية"، وفيه يعرض آراء مختلفة عن الترجمة: فمن محاولات فصل الترجمة عن علوم اللسان والأدب، إلى اعتبارها إبداعاً إلى اعتبارها تناسلاً⁽⁹²⁾.

- "نظريات الترجمة: نظرة إجمالية نقدية" وفيه يقدم مسار الترجمة بين الحرفية ذات الأمانة للنص الأصلي وأحره ذات التأويل⁽⁹³⁾.

- "المرحنية وتاريخ الأنواع"، وفيه يشرح مشاكل الاجتماعية الدلالية لتقسيم المرحلي الذي يراه موقفاً تظهر فيه الأيديولوجيا كما تظهر فيه أهمية التأويل⁽⁹⁴⁾.

- "المقارنة محلياً"⁽⁹⁵⁾، وفيه تمت الإشارة إلى مناطق متعددة الشغف في أوروبا والتي

- تقديم، وفيه يعرف بإستاذ الأدب المقارن "تيمم" بجامعة كلاغنفورت في النمسا ويكتبه «علم الأدب المقارن» الذي صدر بالألمانية عام 1992، ثم يبين أنه يتكون من عناصر تتناول المسائل التأسيسية النظرية للأدب المقارن⁽⁸²⁾ وهي:

- "الأدب المقارن وعلم الجمال"، وفيه يربط المقارنة بالفلسفة وعلم الجمال عكس النظرة السائدة التي لا تعدى ربطه بمجال الفنون⁽⁸³⁾.

- "الأدب المقارن والأدب العام"، وفيه يحدد الفصل بين مصطلحين بحيث يمكن تعريف الثاني على أنه نظرية والمنهجية للأول⁽⁸⁴⁾.

- "الأدب المقارن والعلوم الاجتماعية" وفيه دعوة إلى الحوارية بين الأدب المقارن والعلوم الاجتماعية بوصفها نظرية له⁽⁸⁵⁾.

- "الأدب المقارن وعلم اللغة القومي"، وفيه يشير إلى أن الخصائص الأدبية لا تظهر إلا بالمقارنة، ولا يمكن دراسة أدب عالمي دون معرفة تأثيراته وتأثيراته⁽⁸⁶⁾.

- "تاريخ الأدب المقارن"، وفيه يناقش نشأته عند الفرنسيين ثم الأمريكيين والمركبيين ويبين دور الأمان في المناقشة والمنهجية⁽⁸⁷⁾.

- "الأدب المقارن كنظرية حوارية"، وفيه يعرض مهمة الأدب المقارن التي

الزاويتين ارتأيت أن أعرض النموذجين التمثيليين التاليين:

• النموذج الأول [«العصور الأدبية: البنية الاجتماعية والأملوب» بقلم: تيبور كلانكزاي]⁽⁹⁷⁾

نقل هذا النص النقدي المترجم مناقشة كلانكزاي لمسألة كتابة تاريخ الأدب وفق العصور مبينا انقسامات الباحثين في ذلك ما بين فريق يرى أصحابه أن التقسيم «يبدل التعسف على عملية التطور الأدبي المعقدة التي لا تتوقف»⁽⁹⁸⁾ ومع هذا يستخدمونه ميكانيكيا دونما أكثرات كبير، وفريق آخر يرى أصحابه «أن العصور الأدبية هي وحدات منسجمة، ويجتهدون من أجل تحديد ماهيتها الذاتية»⁽⁹⁹⁾ مع أنها شديدة التنوع...

وفريق ثالث يمثلها الناقد نفسه والاتجاه الذي ينتمي إليه يعمل على التفتيق في هذه المسألة إذ يعرض لمكانية التوازي والتعارض والانتقال⁽¹⁰⁰⁾ في العصر الواحد ثم يقترح رأيه النابع من وجهة نظر سوسيولوجية قائلا:

«يمكن في رأيي، أن نتحدث عن عصر أدبي إذا كان هذا العصر يطابق مرحلة تاريخية محددة من الثقافة المادية والروحية بأكملها، والبنية الاقتصادية والاجتماعية التي تشكل قاعدتها»⁽¹⁰¹⁾ ثم يتبعه بمميزاته المؤسسة له مع التمثيلات الموضحة... وبهاجس الباحث الناقد لا يكتفي دبوريزدة بالترجمة وإنما يضع «إشارات»⁽¹⁰²⁾ يبرز من خلالها مصدر النص وتاريخه، كما

تعتبر ملتقى لتعدد الثقافات.. ومن هنا فلا بد من تخصيص مقارنات بين أدبائها⁽⁹⁵⁾.

ثم يختم المترجم مشيراً إلى أهمية مصادر هذا الكتاب المقاربة للماتتين... وإلى أهمية الكتابين الذين زوده بهما المؤلف أثناء إجراء هذه الدراسة/الترجمة⁽⁹⁶⁾.

يظهر من خلال هذه النظرة السريعة، أن ما ترجمه د.دونو أو عرضه نقلا من لغات أجنبية سيكون مصادر معتبرة للدرس الأدب المقارن عند العرب مستقبلا. وقد لخص غايته في ذلك د.مختار نويوات بقوله: «كان يولف لمواطنيه وللباحثين منهم وبخاصة طلبته الذين بذل جهودا مضنية في تكوينهم وتوسيع مداركهم وفتح آفاق جديدة لهم وإثارة سبلهم وتزويدهم بوسائل تعينهم على العمل. وكل ما ترجم بالفعل، على اللغات الغربية، لاسيما الألمانية منها، أو سوى ترجمتها وأعد العدة لها، يرمي إلى هذه الغاية»⁽⁹⁶⁾.

هـ- 2- الدكتور عبد القادر بوزيدة والترجمة في الأدب المقارن

منذ أن التحق بالجامعة، وقبل تأسيس «مخبر الترجمة والمصطلح» الذي خطط لنفسه بعدا استراتيجيا في نقل الآداب والمعارف العالمية إلى اللغة العربية، اشتغل الدكتور عبد القادر بوزيدة على الترجمة من زاويتين اثنتين أولاهما تدخل ضمن ألويات المنهج السوسيولوجي الذي طبقه في بحوثه العلمية، والثانية تدخل ضمن الاهتمام التكويني للطلبة والباحثين كما تقتضيه أساذية التدريس. ولبسط النظر على

- "مقالة الأدب المقارن"، وفيه يبين كيفية بناء المقالة في هذا الاختصاص انطلاقاً من تحضير الخطة الكرونولوجية والاستشهادات إلى الإنجاز ثم يقدم مثالا تطبيقيا أولا بدراسة أسطورة "نونجان" ومثالا ثانيا بدراسة "الرواية والمخيّل الروائي الرومنتيكي"⁽¹⁰⁹⁾.

- "تحليل النص"، وفيه يبين كذلك كيفية تحليل النصوص في الدرس الأدبي المقارني وذلك بعدما يعرض المنظور المقارني ومسألة الأسلوب والترجمات.. ثم يطبق متبعا للخطة والإنجاز بكل حيثياتهما على عدة نصوص⁽¹¹⁰⁾، ثم يختم بتثبيت قائمة الأعمال الأساسية في الأجناس الأدبية ثم البيبليوغرافيا الرئيسية التي يجب على كل باحث مقارن أن يشتغل عليها⁽¹¹¹⁾.

ويتضح دافع الدكتور عبد القادر بوزيدة وغايته من ترجمة هذا الكتاب من خلال ما جاء في مقدمته الخاصة إذ يقول «يمكن لهذا الكتاب أن يفيد طلبة ليسانس الأدب العربي عندما فائدة جمة، إذ أن الجزء الأكبر منه قد خصص لطريقة كتابة المقالة المقارنة والتحليل المقارني للنصوص. وتناول ذلك نظريا وتطبيقيا، وهو ما يحتاجه الطلبة شديدا الاحتياج، وهم الذين طالما اشتكوا من غياب مؤلفات تبصرهم بكيفية تحرير المقالة أو تحليل النصوص تحليلا مقارنيا، خاصة وأن الدروس التي كانوا يتابعونها في الثانوي لو حتى في الجامعة لا تكاد تسعفهم بشيء يذكر في هذا المجال»⁽¹¹²⁾ وهذا ما يحدد مضمون الزلوية الثانية المذكورة سلفا في بداية هذا الفصل.

يبرز كيفية استخدامه لبعض المصطلح حين الترجمة، ويبنه على أن التقسيم الذي طرحه النص خاص بأوروبا ولا يمكن أن يخص له الأدب العربي آليا وإنما يمكن أن يقدم رؤية منهجية جديدة تساعد على إعادة النظر في عصورنا الأدبية، وهذا ما يفسر مضمون الزاوية الأولى المذكورة أعلاه.

* النموذج الثاني [«الوجيز في الأدب المقارن-نظريات ومناهج للمقاربة المقارنة» تأليف فرانسيس كلودون/ كارين حداد فولتغ]⁽¹⁰³⁾ بعد مقدمة المترجم التي سنعود إليها لاحقا، ومقدمة المؤلفين التي بينا فيها أن الأدب المقارن اختصاص جامعي له أصوله الفكرية⁽¹⁰⁴⁾ جاءت مادة الكتاب في العناصر التالية:

- "من المقارنة إلى الأدب المقارن"، وفيه يميز المستوى الأول لدرجات المقارنة، وهو ما ينطلق أصلا من البلاغة⁽¹⁰⁵⁾.

- "المقارنة المعلنَة (signalée)"، وفيه يعرض المقارنة من الدرجة الثانية التي تعتمد على فكر الموازنة⁽¹⁰⁶⁾.

- "الدرجة الثالثة"، وفيه يقدم صفة المقارنة إذا كانت سلبية (destructive) ناتجة عن اللابالاة وإذا كانت موجبة (lanstructive) ناجمة عن التائر⁽¹⁰⁷⁾.

- "كيف نقارن" وفيه يعرض القلم المشترك ثم العنصر المهيمن فيه ببورته الاستدلالية المشتركة⁽¹⁰⁸⁾.

A.M.ROUSSEAU و كلودبيشسوا C.pichois. صدر أول مرة بالفرنسية في 1983، وقد ترجمه جماعيا عبد المجيد حنون ونسيمة عيلان وصار رجالاً من 1991 إلى 1995⁽¹¹⁷⁾ في وقت كانت تجري ترجمته في المشرق العربي⁽¹¹⁸⁾، وقد جاءت ترجمته الجزائرية في 260 صفحة موزعة على العناصر التالية:

- "مقدمة الترجمة" ثم فيها عرض أسباب الترجمة وتاريخها وصعوباتها والغاية منها⁽¹¹⁸⁾.

- "المقدمة" فيها حديث المؤلفين عن إشكالية الأدب المقارن تسمية وماهية وما قلل في مثل هذا المصطلح. كبار النقاد والفلاسفة⁽¹¹⁹⁾.

- "الفصل الأول": نشأة الأدب المقارن وتطوره وفيه تارخة للمقارنة التي بدأت تأخذ مدلولها الحقيقي بتأثير من مختلف العلوم المقارنة ابتداء من القرن 19 م مروراً بما في ذلك من مؤتمرات دولية وجمعيات وطنية ومراكز للبحث إلى غاية انفصال الاتجاهات العالمية عن بعضها⁽¹²⁰⁾.

- "الفصل الثاني: المبادلات الأدبية الدولية"، وفيه حديث عن دور اللغات والرحلات والأسفار والجامعات والمطبوعات - كتباً وصحفاً - التي نقلت التأثيرات الثقافية وسيكولوجيات الشعوب المختلفة⁽¹²¹⁾.

هـ - 3- الدكتور عبد المجيد حنون الترجمة في الأدب المقارن

اهتمت جامعة عنابة بالترجمة وما زالت كذلك منذ مطلع ثمانينات القرن العشرين وتجلي ذلك الاهتمام انطلاقاً من الملتقى الأول للمقارنين العرب 1984 على المستويين النظري والعملي⁽¹¹³⁾ إلا أن ما يميزها هو المسار الترجمي للباحث المقارن الدكتور عبد المجيد حنون الذي اشتغل على الترجمة في إطار أكاديمي خالص، ضمن مؤسستين اثنتين، أولاهما: - "مشاريع البحث" التي تشرف عليها وزارة التعليم العالي والبحث العلمي وذلك في التشرينيات⁽¹¹⁴⁾ بمعية فريق عمل، والثانية "مخبر الأدب العام والمقارن مع الأنظمة الجديدة" وقد تم الحديث عن ذلك سابقاً. ومحركه في هذا كما يقول عنه المعجم: «لأنه لا يؤمن بالطرح النقا ضلي القائم على الأنا والآخر، إنما يؤمن بالتعايش بين الأنا والآخر كليهما معاً، لذلك يسعى إلى الملاءمة بينهما من خلال تقديم أفكار أحدهما إلى الآخر، ويرى أن الوسيلة المثلى لذلك هي الترجمة، على الرغم من الخيانة التي تقع فيها أحياناً»⁽¹¹⁵⁾، وقد قدم ضمن اشتغاله على الترجمة أعمالاً لها قيمتها من أهمها "معجم الأساطير الأدبية" و"الموضوعاتية في النقد الأدبي" و"ما للأدب المقارن؟"⁽¹¹⁶⁾ وقد ارتأت أن أعرض هذا الأخير بوصفه يدخل ضمن عنوان العنصر المدروس. مؤلف "ما للأدب المقارن؟" تأليف جماعي من لدن بعض أهم أعلام المدرسة الفرنسية الجديدة وهم: بيير برونيل P.BRUNEL وأندري ميشيل روسو

وانثر هذا ثبت لترجمون قائمة العنصر
التيوتوغرافية كما هي -بفتحها الفرنسية- في
آخر الكتاب⁽¹²⁸⁾.

ويتضح دافع د. عبد المجيد حنون وفريقه
في كون المؤلف المترجم فيه ما يقدم شيئاً
تلصبة بغاية تعميق مقدرتهم وللمسألة
بغاية تطوير بحوثهم في الأدب المقارن،
وهي الغاية ذاتها الموجودة عند الدكتور أبو
العبد دودو والدكتور عبد القادر بوزيدة.
وبناء على هذا يمكن القول إن ترجمة
اختصاص الأدب المقارن في الجزائر كانت
أكاديمية قام بها الباحثون المقارنون أنفسهم
وهي موجهة إلى طلباتهم بالأساس ولهذا
جاءت مختارة دقيقة مركزة، ومما لا شك
فيه أنها ستتطور أكثر بسبب نشأة المخابر
المختصة من جهة وإشراف المقارنين
أنفسهم على إنجازها من جهة أخرى.

- هوائش البحث -

1- ينظر: Cahiers Algériens de
littérature comparée N° 01-02-03 /1966-
1967-1968

2- تأثير الموشحات في التروبادور -د. عبد
الإله ميسوم- ص 08

3- المرجع السابق ص 07

4- نفسه ص 08

5- نفسه ص 10

6- ينظر: مجلة "الثقافة" العدد 2 -أكتوبر
1993 مقال "التأثير والتأثر" للدكتور عبد القادر

بوزيدة- ص 42 وما بعدها

7- همور وموباهمان -رويتان وعالمان- عبد
القادر بوزيدة -مشتورات التبين/ الجاحظية-

الجزائر 2000- ص 04

- "الفصل الثالث: التاريخ الأدبي العام،
وفيه عرض تشبه توقع بين "الأجناس
لأدبية في العصور الأوروبية وأساليبها
وثوابتها الأدبية والمشكلات القائمة من
التقسيم إلى عصور أدبية"⁽¹²²⁾.

- "الفصل الرابع: تاريخ الأفكار، وفيه
نقد لتاريخ الأفكار الفلسفية والأخلاقية
والدينية والعلمية والسياسية والعاطفية...
وعلاقة "الأدب والفنون بذلك"⁽¹²³⁾.

- "الفصل الخامس: التأمل في الأدب،
وفيه نظر في الأدب العام من حيث الأصل
والنظريات الأدبية والمستويات"⁽¹²⁴⁾.

- "الفصل السادس: الموضوعاتية وعلم
الموضوعات، وفيه مقاربة للجنس
الموضوعاتي بما عليه من مبادئ، وكيفية
طبق في ميادين أخرى وما لكل ذلك من
خصوصيات وإجراءات"⁽¹²⁵⁾.

- "الفصل السابع: الشعرية"، وفيه تناول
مسائلتين تدخلان ضمن هذا المجال،
أولاهما: أشكال التأليف الأدبي، من غنائية
ودرامية، وسردية.... والثانية جمالية
الترجمة. إن على مستوى القراءة التأويلية أو
على مستوى النقل إلى لغة أخرى بما في
ذلك من خيانة معبرة⁽¹²⁶⁾.

- "الخاتمة" وفيها بحث على الاهتمام
بالمناهج المقارن مضافاً إلى تعريف للأدب
المقارن يتميز بالتوفيقية بين الاتجاهات
العلمية⁽¹²⁷⁾.

- 14- ينظر الجزائر في مؤلفات الرحالة الألمان
ص-07-21
- 15- ينظر معجم أعلام النقد العربي في القرن
العشرين ص-20-21 (ترجمة دودو)
- 16- ينظر مجلة اللغة العربية - عدد خاص
بالنقد المناضل الدكتور أبو العيد دودو - خريف
2004. ومن ضمن ما جاء في هذا العدد
أ- "حمل النقد فكره وقلمه إلى جامعة الجزائر
ليشارك الرعي الأول من الزملاء الذين كانوا أشبه
بالقناديين والسيلين..." د. محمد العربي ولد حليفة
ص-08
- ب- "قدم الدكتور دودو إلى القارئ الجزائري
نصوصا ألمانية عديدة عن الجزائر، ودرسها
وخلص إلى أن الكتابات الألمانية عن الجزائر
والجزائريين كشفت بوضوح عن نظرة الاستعمار
الفرنسي، وطبيعة الجزائريين ويؤسهم..." د. عبد
المجيد خون- ص-126
- ج- كان يرغم نفسه على الكتابة والترجمة،
ساعات طويلة في اليوم إلى درجة أنه كان ينام في
مكلمه الفها بتلك الشرفة الصغيرة المزودة
بالكتب والكراسيس والمخطوطات» أ. جيلالي
حلاص - ص-155
- د- "قال يا بلدي... بلد الأنبياء بها
الشمس تشرق في كل أحوالها واقفة..
قبل هذي السماء التي حيلت بالأمانى تعكر في كفا
بلد من هديل
في يدها جرت.. دمعاً.. وعويل
مر في أفقها.. خلسة..
نظر الناس من حولهم.. وجدول من خير يخي:
"بلادي.. بلادي.. حياتي.. حياتي.. وخير
سبيل..."
- د. علي ملاحي ص-190 (مقطع من مرثية
أُقيمت في أربوعية الفقيه)
- 17- صورة الفرنسي في الرواية المغربية
- د. عبد المجيد خون- ص-11
- 18- المرجع السابق- ص-11
- 19- نفسه- ص-463
- 20- نفسه- ص-467

- 8- جاء ذلك في كتابه " Introduction de la
littérature arabe " كما ذكر د. يوزيدة - ينظر
المرجع السابق- ص-70
- 9- نفسه- ص-06
- 10- من هذه البحوث المنفتحة على الدرس
الأدبي/ اللغوي في لوجه متعددة ينظر ما يلي:
أ- جمالية الاستقبال (أو التلقي) عند هانس
روبرت ياورس - عرض د. عبد القادر بوزيدة مجلة
"اللغة والأدب" - معهد اللغة العربية وأدبها - جامعة
الجزائر- العدد 10 رجب 1417هـ - ديسمبر
1996- ص-05-26
- ب- فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند باختمين
- د. عبد القادر بوزيدة مجلة "اللغة والأدب" - قسم
اللغة العربية وأدبها - جامعة الجزائر - لعدد 15
- أبريل 2001 - ص-59-74
- ج- الحوات والقصور: رحلة على الحوات أم
رحلة الوعي - د. عبد القادر بوزيدة مجلة "اللغة
والأدب" - قسم اللغة العربية وأدبها - جامعة
الجزائر- العدد 16- ديسمبر 2003- ص-07-29
- د- يوري لوتمان... مدرسة "تارتو" موسكو
- د. عبد القادر بوزيدة مجلة "عالم الفكر" - دمشق -
العدد 3- المجلد 35 - مارس 2007 ص-183-199
- *خلال تعاملتي سنوات متتالية مع ببليوغرافيا
الأدب المقارن عند العرب لم أعثر على أية دراسة
بالعربية تشبه الدراسات الصورائية في الجزائر
ولعل هذا يعطيها السبق والريادة.
- 11- الجزائر في مؤلفات الرحالة الألمان -
د. أبو العيد دودو- ص-06
- 12- المرجع السابق- ص-06
- 13- من دلائل استمرار الظاهرة بعد وفاة
د. أبو العيد دودو رحمه الله في 2004، هو ظهور
برنامج إذاعي هام جدا بعنوان "أوراق حميمة"
لأستاذ الروائي جيلالي خلاص، أذيعت فيه خلال
2006-2007... يومي الأحد والثلاثاء من كل
أسبوع -في حصة صباحية- لأحدث مركات عن
مؤلفات مئات الكتاب الذين زاروا الجزائر في
القرون الأخيرة ودونوا شينا هاما عنها..

31- ينظر: أصال الملتقى الأول للمقارنين العرب حول موضوع الأدب المقارن عند العرب "المصطلح والمنهج محاضرة عبد المجيد حنون" محاولة لتحديد مفهوم مصطلح الأدب المقارن" ص-31-39

32- المرجع السابق- ص38

33- نفسه - محاضرة سيمية عيلا: "من أجل مفهوم عربي للأدب المقارن"- ص14-48

34- نفسه- ص47

* هذه الفكرة- هي الآن في وضع إرهابي متقدم ربما يؤدي إلى ظهور اتجاه عربي إسلامي في الأدب المقارن

35- نفسه - ص06

36- اللاسونية وأثرها في رواد النقد الحديث - د. عبد المجيد حنون الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996 ص05

37- أصال الملتقى الدولي حول الأدب المقارن عند العرب - محاضرة الدكتور عبد المجيد حنون- ص225-236

* إن أقلام فلسطينية، تخرج من المدارس الرسمية الإسلامية ودرس بها وهو كذلك مترجم

38- أصال الملتقى الأول للمقارنين العرب - محاضرة- د. عبد المجيد حنون - ص31-39

39- "مجلة الثقافة" تصدر عن الجامعة الرندية - العدد- 9/ مقال د. عبد المجيد حنون الذي قدمه

في المؤتمر الحادي عشر للرابطة الدولية للأدب المقارن ببريس: تتخلل بمناسبة الذكرى المئوية لوفاء فيكتور هيجو" ص30-41

40- "مجلة الثقافة" تصدر عن الجامعة الرندية- عدد ممتاز رقم 23- 1990 - مقال د. عبد المجيد حنون" للمباح التاريخي والثقافي في نشأة

النقد الجامعي عند العرب حالة أحمد ضيف" ص- 146-153

41- المرجع السابق- ص153

42- اللاسونية وأبرز أعلامها في النقد العربي الحديث- د. عبد المجيد حنون (أطروحة دكتوراه دولة في الأدب المقارن من جامعة الجزائر- بإشراف د. أبو العيد دودو)- تم طبع هذه الأطروحة

21- مثلا ما تم تجاوزه في قسم اللغة العربية ولديها بجامعة عالية ابتداء من 1999 في دراسة الأساطير الأدبية وفق منظور مقارني صرف.. وما يلحز في القسم نفسه بجامعة مستغانم ابتداء من 2005 في المقاربات التطبيقية.

22- ينظر "صورة الصحراء بين إتيان دينيه وإيزابيل إيرهارت" -بلميلود عثمان- رسالة ماجستير/ مخطوط جامعة وهران 2000/2001.

23- ينظر للمرجع السابق- ص11 وما بعدها 24- نفسه- ص179

* يذكر هذا الاقتراح الدكتور عز الدين المناصرة يقول: «اقتراح علي لزوم عبد المجيد حنون (جامعة غابلية- الجزائر) أن تقوم بدراسة صورة اليهودي في شعري. ورغم أنني أعرف أنني قادر على تقديم دراسة موضوعية في هذا المجال إلا أنني تخوفت من الانزلاق في التدرير العاطفي فنهض بشر، ويظل الاقتراح وجيبا لدراسة "صورة اليهودي في الشعر الفلسطيني في المنفى" أي شعر الثورة الفلسطينية، بما فيه شعري وهذا مطروح للباحثين» ينظر: أصال الملتقى الأول حول الأدب المقارن عند العرب- هامش- ص338

25- المرجع السابق- محاضرة د. عز الدين المناصرة ص323-338

26- نفسه- ص325

27- نفسه- ص338

28- لليهودي في الرواية الفلسطينية د. حسن أبو الدجا. منشورات رابطة إبداع- دار هومة- ط1 2002

* هذه الروايات هي "زمن اللعنة" لأحمد عمر شاهين/ "السمار" وال"نقيض" لأفنان القاسم/ "الأصقاف" لحسن جمال الحسيني/ "توارث" لغويل بيدس/ "أرض الصل" لرشاد أبو شاور/ "الصورة الأخيرة في الألبوم" لسميح القاسم/ "عندما حيفا" لعماد كفافاني/ "تيبة في التبداء" وتوداع مع الأصيل" لعنحية محمود البائع/ "الهجرة إلى الحجيم" لمحمد شاهين/ "قصص وأصحابها" للناصر الدين النشاشيبي/ "ثلاثية فلسطين" لتبيل خوري.

29- نفسه- ص04

30- نفسه- ص206

- 62- المرجع السابق-451
- 63- من السمعت إلى الصوت... فصول أدبية لتوبة- مهداة إلى صدام الخطيب -دار الغرب الإسلامي- الطبعة الأولى -سفال د.عبد المجيد حنون -لمحة عن المقارنة في التراث النقدي العربي- ص363-390
- 64- المرجع السابق390
- 65- مجلة "اللغة العربية" العدد التاسع/ خريف 2003 -سفال أ.د.عبد المجيد حنون- ص79-98
- * سبق للدكتور حنون وأن اهتم بمجال الأدب الموازي، مثل اهتمامه بالنكتة، ينظر: تسهل "النكتة في الجزائرية" ص88-97 أعمال الملتقى الوطني الثنائي "الأدب الجزائري في ميزان النقد" أيام 10 و11 و12 ماي 1993 -مطبوع معهد للغة والأدب العربي- جامعة عنابة
- 66- "مجلة للغة العربية" ع/9 خريف 2003- ص89
- 67- مجلة "اللغة العربية"- عدد خاص/ خريف 2004 -سفال د.عبد المجيد حنون- ص111-137
- 68- "مجلة اللغة العربية" العدد 14 / شتاء 2005 -سفال د.عبد المجيد حنون "النقد الأسطوري والأدب العربي الحديث" ص215-238
- 69- المرجع السابق-ص235
- * من خلال ما شاعته وأنا طالب في الليسانس والماجستير والقبليز، واستخلاصا لمحاورات عديدة أجريتها مع زملائي الأساتذة فيما بعد، لقد رأيت أن الجانب المسيطر في جل مواد اختصاص الأدب الجاهلي والأموي والعباسي والأندلسي والمغربي والحديث والسرديات والنقد وللغويات والأدب الأجنبية وما إلى ذلك هو للتاريخ وليس الآن.
- ** لعل هذا هو الذي جعل معظم الطلبة لا يلتفتون مجرد الالتفات إلى القراءة ثم الاكتفاء فقط بملاحظات الأستاذ كما هي -حفظنا لو نقلا- في الامتحانات... وعدد التخرج، وبرغم العلامات الباهرة، لا يملك المتخرج من إزاد المعرفي والقدرات التعبيرية ما يؤهله حتى لتحرير طلب للتوظيف كما جرت العادة في بداية الحياة المهنية...

- سنة 1996 بالهيئة المصرية العامة للكتاب تحت عنوان "اللائسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث"
- 43- ينظر المرجع السابق - ص11-43
- 44- ينظر: نفسه ص-47-58
- 45- ينظر: نفسه ص59-81
- 46- ينظر: نفسه ص83-95
- 47- ينظر: نفسه ص99-109
- 48- ينظر: نفسه ص111-127
- 49- ينظر: نفسه ص129-145
- 50- ينظر: نفسه ص149-162
- 51- ينظر: نفسه ص163-179
- 52- ينظر: نفسه ص181-195
- 53- ينظر: نفسه ص199-210
- 54- ينظر: نفسه ص211-226
- 55- ينظر: نفسه ص227-246
- 56- دراسات- مجلة نصف سنوية تصدر عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات -ع/6 ص4/1993
- ص61-86
- 57- التواصل -مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية بجامعة عنابة- العدد00- جوان 1995
- ص13-24
- 58 - قضايا الأدب المقارن في الوطن العربي-أعمال المؤتمر الدولي- مركز الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة- كلية الآداب/ جامعة القاهرة 22/20 ديسمبر 1995 -منشورات الجمعية المصرية للأدب المقارن- القاهرة 1998- ص86-67
- 59- المرجع السابق ص-86
- 60- ينظر: الأساطير الأدبية- برئاسة ا.د.عبد المجيد حنون -1999/ 2000- منشورات مطبع الأدب العلم والمقارن جامعة باجي مختار -عنابة
- 61- قطوف ذاتية مهداة إلى ناصر الدين الأسد/ بحوث ودراسات أدبية -الطبعة العربية الأولى-1997- المؤسسة العربية للدراسات والنشر -بيروت- مقال د.عبد المجيد حنون- ص437-
- 451

- 87- ينظر نفسه- ص 37-44
 88- ينظر نفسه- ص 44-51
 89- ينظر نفسه- ص 52-54
 90- ينظر نفسه- ص 54-57
 91- ينظر: نفسه- ص 57-60
 92- ينظر: نفسه- ص 60-62
 93- ينظر: نفسه- ص 62-65
 94- ينظر: نفسه- ص 66-73
 * يشير دودو أن هذا الباب ليس من تأليف تسيما، وإنما من تأليف زميله جوهان ستروين Johan Stratz
 95- ينظر: نفسه- ص 73-74
 ** للتكاتب هما: (نقد علم الاجتماع الأدبي/ علم النص الاجتماعي)
 96- مجلة "لغة العربية" خريف 2004- مقال أدمختار نويوت "الدكتور أبو العيد دودو، نبذة وجيزة عن حياته وأثره"- ص 69
 97- مجلة "الرؤيا" يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين- العدد 3/ السنة 2/ شتاء 1403هـ/ 1983م- مقال "المصور الأدبية: البنية الاجتماعية والأسلوب" بقلم: تيمور كلانيزاي ترجمة: عبد القادر بوزيدة- ص 78-85
 98- للمرجع السابق- ص 78
 99- نفسه- ص 78
 100- ينظر: نفسه- ص 80-81
 101- نفسه- ص 82
 102- نفسه- ص 85
 103- الوجيز في الأدب المقارن Précis de littérature comparée - فرانسيس كلونون/ كارين جداد فولتغ ترجمة: عبد القادر بوزيدة - المداسي الأول 2002- دار الحكمة- الجزائر.
 104- المرجع السابق- ص 7-10
 105- ينظر: نفسه- ص 11-15
 106- ينظر: نفسه- ص 16-18
 107- ينظر: نفسه- ص 18-28
 108- ينظر: نفسه- ص 29-36
 109- ينظر: نفسه- ص 37-68
 110- ينظر: نفسه- ص 69-120

- 70- محاضرات في الأدب المقارن - د. زبير الدراقي- ديوان المطبوعات الجامعية -الجزائر- 1992
 71- المرجع السابق- ص 3-5
 72- نفسه- ص 13
 73- نفسه- ص 15-28
 74- نفسه- ص 29-44
 75- نفسه- ص 45-56
 76- نفسه- ص 57-69
 77- نفسه- ص 71-73
 78- انظر مثلاً: -حركة نشر الكتب في مصر في القرن التاسع عشر -عائدة إبراهيم نصير- الهيئة المصرية للكتاب -القاهرة- 1994
 ب- أوائل المطبوعات في مصر -جوهان محمود السيد- مخطوط رسالة دكتوراه -جامعة الإسكندرية- 2000
 * استقيت هذه الإشارة من تجريبي الشخصية، طالب واستادا وفارثا، إذ ما تعرفت على أحد أساتذتنا المشتغلين على المقارنة إلا وجنحه يقن لعين وأكثر مع استمثاره لهذا الإقبال في التدرّس دائما وفي التأليف أحيانا.
 79- ينظر: "أصل العمل الفني" Der "ursprung deskunstwerkes" - مارتيهاندغر Martin HEIDEGGER - ترجمة د. أبو العيد دودو- منشورات كتاب الاختلاف -الجزائر- 2001.
 80- ينظر: "الحمار الذهبي" * Asinus aureus -لوكيوس أبوليوس- Lucius APULEIS ترجمة د. أبو العيد دودو- منشورات كتاب الاختلاف -الجزائر- 2001
 81- مجلة "لغة والأدب" -كلية الآداب واللغات- جامعة الجزائر -العدد 16- ديسمبر 2003 دراسة د. أبو العيد دودو- ص 31-75
 82- ينظر المرجع السابق- ص 31-33
 83- ينظر نفسه- ص 33-34
 84- ينظر نفسه- ص 34
 85- ينظر نفسه- ص 35-36
 86- ينظر نفسه- ص 36-37

* ترجمة: د. غسان المود في 176 صفحة
وكانت طبعته الأولى بمنشورات دار علاء الدين/
تمشق في 1966 بينما تأخر طبع الترجمة
الجزائرية إلى غاية 2005.

- 118- ينظر: المرجع السابق- ص- 1-6
119- ينظر: نفسه- ص- 7-21
120- ينظر: نفسه- ص- 22-49
121- ينظر: نفسه- ص- 50-117
122- ينظر: نفسه- ص- 118-145
123- ينظر: نفسه- ص- 146-169
124- ينظر: نفسه- ص- 170-193
125- ينظر: نفسه- ص- 194-227
126- ينظر: نفسه- ص- 228-250
127- ينظر: نفسه- ص- 251-260
128- ينظر: نفسه- ص- 262-282

- 111- ينظر: نفسه- ص- 121-128
112- نفسه- ص- 5 مقدمة المترجم
113- ينظر: أعمال الملتقى الأول للمقارنين
العرب- مقال د. مختار دويوات عن الترجمة-
ص- 151-161 وترجمة عمار رجال لمحاضرة
المقارن الفرنسي ميشيل باربو- ص- 177-186
114- ما الأدب المقارن؟ تأليف بير بروين/
ميشيل روسو/ كلود بيشوا- ترجمة: عبد المنجيد
حنون/ نسيمة عيلان/ عمار رجال- منشورات
محرر الأدب نغم والمقارن- جامعة عنابة- 2005-
ص- 04
115- معجم اعلام النقد العربي في القرن
العشرين- ص- 237
116- ينظر المرجع السابق- ص- 237
117- ما الأدب المقارن؟ مقدمة الترجمة
ص- 04



الرواية ولغة المرأة

من أنوثة العنكب إلى حذو حورية الكتابة

أ. العموري زاوي

ألمانيات بقسم اللغة العربية وأحاديثها

- جامعة الجزائر -

- بسط منهجي/ لب المرأة أم لغة المرأة:

تأتي هذه المدخلية في سياق بحث تفصّلات الجنس الأدبي الروائي بين فعلي القراءة والكتابة، من خلال رصد ومعاينة فعل آخر هو فعل السرد بين تحقق سمني المشافهة والتكوين، ثم تفصي موقع المرأة إزاء هاتين السمتين، من هنا لابد من فهم تلك المرحلة التي استأثرت فيها المرأة بوظيفة السرد، ولكفي فيها الرجل بالصمت والإنصات، والاستمتاع بالتفاصيل والجزئيات.

لكن كان لابد أن تسكت شهرزاد ذات ليلة عن الكلام المباح لتتحول إلى السجل المتاح، سجل الحكيم من خلال الانتقال إلى فعل الكتابة وتجسيد المرويات والحكايات وتدوينها، لتخترق بذلك حجب الرجال وترتاد عوالمهم، وكأنها ترفض أن تظل قابعة بين الكلمات والجمل والعبارات المنتظية في فضاء الحكيم، وهي موقفة بأن النص ليس حكراً على الرجل، جاعلة من بلاغة القلم سبيلها الأمل في إخراج حكاياتها من أيوان الملك الذي يملك وحده سلطة الاستماع والاستمتاع إلى زقاق القارئ البسيط على اختلاف مستوياته وتعدد

- بسط منهجي/ لب المرأة أم لغة للمرأة

1- المرأة والإبداع الروائي:

1- بين إغواء الكتابة وفنتنة القراءة

2- الرواية وتفتح السرد

ب- جدل الكتابي والشفاهي:

1- الحكاية/ المشافهة وعودة التكوين

2- الكتابة/ سلطة النسخ

- خاتمة

أ- المرأة والإبداع الروائي

إذا نظرنا إلى خارطة الإبداع الروائي وجدنا أن الرجل قد استأثر بالخطاب الأدبي والإبداعي عموماً، في حين كثيراً ما يتم دمج الأدب الذي تنتجه المرأة "الذاتية والمحدودة"، محدودة الانتشار لأنه يقتصر على النساء من القراء فقط، وهذا الحكم -الذي قد يكون في بعض الأحيان ظالماً- له ما يبرره، فعادة ما ينظر إلى أدب المرأة من خلال ثلاثة مداخل:

- المدخل الأول: الأدب الذي تكتبه المرأة

- المدخل الثاني: الأدب الذي يكتب عن المرأة

- المدخل الثالث: الأدب الذي تقرأه المرأة

وبهذا يمكن أن يختلف مفهومنا عن أدب المرأة طبقاً للمنظور الذي ننظر إليه من خلاله¹

وبهذا كانت المرأة وما تزال طرفاً مهماً في كل عملية إبداعية، بل وقد أصبحت محورا بنزراً في الاهتمام النقدي، لاسيما النقد الموضوعاتي الذي يصرف اهتمامه إلى القيم والموضوعات النصية الروائية، ومن ثم كانت هي أهم قيماته.

1- بين إغواء الكتابة وفتنة القراءة:

من هنا مبعث السؤال ومبتدى المقال، هل اختارت المرأة أن تقرأ لم أن جنوحها للكتابة تمرد جعلها قيمة، وإن كانت القيمة المهيمنة في كتابات الرجل، فطالما كانت المرأة تقرأ في أعمال الروائيين، وبين القراءة والكتابة سجل طويل، وفجوة تفرق المرأة إلى رقتها، وهي تحزن بذلك أن تثبت للرجل على أنها تستضئ كذلك أن تكتب، بل وأن تبرع في

اهتماماته، فانتسعت بذلك دائرة القراءة، وتأكدت مصداقية الكتابة التي أصبحت حاجزاً حقيقياً يستميز المرأة ويخرجها من خدرها لنلقي بها في مآهات التأليف.

من هنا كان لابد من مساواة لغة المرأة في الرواية، لكي لا نقول أدب المرأة تمييزاً له عن أدب الرجل، ولنا في ذلك تصورنا الذي يجعلنا نؤثر استخدام مصطلح "لغة" عن "أدب" فنقول لغة المرأة بدلاً من أدب المرأة، ذلك أن مصطلح الأدب في اعتقادنا لا يتجزأ، بل نمط الكتابة هو ما يتحول ويخضع لمقاييس التبدل والتطور، والانتقال في نمط الكتابة يصطبغ معه تنوعاً آخر يطال لغة الإبداع التي لا تقبل الجمود والثبات، فتبقى مفتوحة على طبيعة التجارب التي تكتب عنها.

وعليه كان من جملة الأسئلة التي صاغتها مدخلتنا هذه في بحث إشكالية "لغة" ولغة المرأة، والوقوف على ما يفرق لغة المرأة عن لغة الرجل هي:

- هل نجحت المرأة في ولوجها عالم الكتابة أن تحكي الرجل كما يحب أن يُحكى؟

- هل تحكي المرأة ذاتها أم تحكي قطبها الذكوري Animos من خلال استعارة الصوت السردى الرجولي وتوظيفه داخل عوالمها السردية؟

- ما ضبيعة اللغة السردية للمرأة وما هي خصوصياتها؟

- ثم كيف استطاعت المرأة أن تنقل الحكيمة من مخدع السرد إلى مرتع الكتابة؟ من ذا الذي عليه أن يروي للحكايات؟ أن يكتبها ويغلق عنها دأخ كتب ويمررها من يد ليد ومن فم لآخر؟

ترجمته، وجرى امتلاكه بالمصطلح المنكر والشرط المنكر، وقد فإن المرأة تقرأ أو تكتب حسب شروط الرجل، فهي لذا تتصرف مثل الرجل، أو بالأحرى تسترجل³

وبلى جنب سيادة مركزية الكلمة الفحونية هناك الجبروت الرمزي، وثقافة الوهم التي صنعت المصالح الخاصة لدى مستهلكي هذه الثقافة⁴، وهنا تحضر أحلام مستغانمي، ورجاء عالم، ورضوى عاشور، ونورا أمين، وسلوى بكر، وحنان الشيخ وغيرهن، ولأن المرأة تقرأ وتكتب حسب شروط الرجل، فإن القارئ كثيرا ما يقرأ في الكتابة النسائية "الرجل"، فيستحيل الأصوات المردية في العالم "الرجلي" ليهؤلاء المبدعات إلى رجال، مثلما فعلت أحلام مستغانمي في "ذاكرة الجسد" حين ندمت مع شخصية خالد حتى كان أحلام هي خالد بحكي قصته، ومن ثم هي مالك حداد في معاناته، ولعل السبيل المنكر المحيل إلى العنصر الرجولي يثبت للقارئ استبداد الرجل واستناره بالكتابة دون المرأة، ويمكننا أن نقف على هذه الحقيقة في بعض المقاطع من الرواية ترائي أعني هذه اللحظة فقط، أنني استبدلت بفرشاتي سكيناً، وأن الكتابة إليك قائلة كحبيك "الرواية، ص 10"، تتزاحم الجمل في ذهني، كل تلك التي لم تتوقعها "الرواية، ص 11"، "وها أنت تخيلين إلي من النافذة نفسها التي سبق أن دخلت منها منذ سلوات مع صوت المأذن نفسه، وصوت الباعة، وخطى النساء الملحقات بالسواد، والأغاني القادمة من مذياع لا يتعب" "الرواية، ص 11"، "لم تكوني امرأة من ورق، تحب وتكره على ورق، وتهجر وتعود على ورق، وتقتل وتحبي بجرة قلم" "الرواية، ص 16"

كثيرة منهم برعت في نسج لأفانيسيس والحكايات، وتغلنت في نقبها وسردها.

من هذا يتجلى لنا موقف الناقد عبد الله الغذامي ويتأكد في ثلاثيته النقدية التي تتناول خطاب المرأة "المرأة واللغة 1" والمرأة واللغة 2" وتأتي القصيدة والقارئ المختلف، كما عرض لها في كتاب آخر بعنوان "النقد الثقافي: قراءة في الأمتيق الثقافية العربية"، على أن الغذامي في مشروعه يحاول فهم خطابيين مختلفين ليوثقان هما "المرأة والرجل"، يقول: بما أن المرأة معنى والرجل لفظ، فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة، فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتا لغوية، وهذا هو المؤدى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة، وفي كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنها مجرد معنى، من معاني اللغة، لجند في الأمثال والحكايات، وفي شجارات والكتابات، ولم تتكلم المرأة من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته، والمعنى البكر بحاجة دائمة إلى اللفظ الفحل يتشأ في ظله²

من هذا نفهم السر الذي جعل المرأة لفترة طويلة موضوعا يكتب لا ذاتا تكتب، لكن كان لابد أن تتحول للكتابة لتكتب للرجل أنها وإن لم تختار أن تكتب فإنها تملك الخيار في أن تكتب، ولذلك فإن المرأة بدافع نفسي قوي أثرت أن تلج عالم الرجال محاولة امتلاك ناصية اللغة والتحول إلى الكتابة، ومن ثم فإنها خرجت - كما يقول الغذامي - عمليا من مرحلة الحكيم ودخلت إلى زمن الكتابة، ولكنها تدخل إلى أرض معمورة بالرجل أو هي مستعمرة ذكورية، والمرأة لا تدخل الكتابة بوصفها سيده النصر إذ السيدة النصوصية محتكر ذكوري، وتأتي المرأة بوصفها ناتجا ثقافيا جرت

لكن بالموازاة ظهرت كتابات أخرى في المشرق أظهرت تحد كبير لقيم المجتمع ومسلّماته، فقد تابعت الروائية السورية كونيت خوري المولودة عام 1937 هذا التحدي للقيم الراسخة - رغم الفترة المتقدمة التي طغت عليها النزعة المحافظة - وذلك حين نشرت رواية تحمل عنواناً استفزازياً هو "أيام معاً" 1959، ثم "ليلة واحدة" 1961، وقد أثارت الرواية الأولى ضجة كبيرة بسبب وصفها الصريح لعلاقة غرامية بين فتاة شابة ورجل يكبرها سناً ترفضه في النهاية، كما استخدمت كاتبة سورية أخرى هي غادة السمان المولودة عام 1942 أعمالها القصصية المبكرة خاصة في ضمائر القصة القصيرة للتأكيد على دور النساء وحقوقهن كشخصيات مستقلة... ومن بين هؤلاء الكاتبات هنان الشيخ المولودة عام 1945 التي تعالج بطريقة مباشرة وضع المرأة في مجتمع تسيطر عليه قيم الرجال، وأفضل أعمالها حتى الآن هو "حكاية زهرة" 1980، ترجمت إلى الإنجليزية عام 1986

ومع ذلك فإنها لم تستطع أن تستحوذ وتهيمن على جميع المقاطع السردية بوصفها ساردة "أنثى"، بل كانت تستعير بعض الأصوات الذكورية لتصنعها وظيفية السرد، مخففة بذلك وضوء الحكاية الذي يعادل في حقيقة الأمر رواية سيرته الذاتية، فبعد أن تصف صوتها في روايتها "حكاية زهرة" بأنه صوت نعومة مباشرة، وبعد أن تعلن خالها هاشم بأنه مخضئ تسمح لحكايتين أخريين بأن يصنعا بحكايتها، ما يرويه كل من هاشم ومناجد، وهي لا تكتفي بمجرد تجنب من الحكاية، بل إنها شأن سابقته شهرزاد تنسق رواية الآخرين لأحداث بحيث تحدث أكبر تأثير ممكن لها، وهذا

لكنني بالكيفية ترتحل في أفق تخيلي رجولي مستحضرة لقطات من حياة رجل محب، وذاكرة لنهايتها الأحداث والأزمنة المنقضية.

2- الرواية وتفتح السرد:

لقد استحوالت تقنية القناع السردية إلى استراتيجية تاليفية تنهض عليها تقنيات الكتابة، فغدت بذلك حيناً من الحين الإبداعية التي يؤسس عليها النص الروائي، ولأن وضع المرأة كان يقتضي منها الجنوح إلى التلميح والمواربة وترك التصريح الذي يعارض تفكير المنظومة الاجتماعية في تصورهما للمرأة، وما يجب أن تكون عليه، فقد أبدعت من هذا المطلق، إذ كثيراً ما قبل خطاب المرأة بشيء من الحساسية المفرطة، والاحتماء بالمنطق الأمانة التي تحاول أن تضع المرأة في منأى عن الابدال.

وتأسيساً على هذه الخشية التي استبقت بالمرأة وأظهرت وعياً كبيراً لديها بطبيعة المجتمع الذكوري الذي يبقى محافظاً، رغم ما قد يبدو عليه من انفتاح وتحرر فإنها أثرت باستمرار تقنية التذرع في عرض جوانب من سيرتها الذاتية باستعارة ذات ذكورية تتولى الحكاية مثلاً هو شأن شخصيات خالد بن ضويان في "ذاكرة الجسد"، وهو أبو صاحب الثوب الأسود في "فوضى الحواس"، وأخير سرير، وعمر في نصي "بين فكي ورض"، والسبي سعيد في رواية "في الجبة لا أحد" لزهرة ذلك، والسعيد في نص "بحر الصمت" نوسمينه صانع، وذلك لأن مساحة التذرع مع المرأة لكتابة أقل بكثير من تلك التي يتمتع بها المذبح أنرجس⁵

لغاف، والمؤنث فرع لا فاعلية له، وبحكم هذه الفاعلية للمذكر من حيث هو الأصل تصير اللغة العربية على أن يدخل الجمع اللغوي معاملة المذكر، حتى ولو كان المشار إليه بالصيغة جمعاً من النساء بشرط أن يكون بين الجمع رجل واحد، هكذا يلغى وجود رجل واحد مجتمعاً من النساء فيشار إليه بصيغة جمع المذكر لا بصيغة جمع المؤنث⁸

هذا ما وعته المرأة لحظة تحولها إلى الكتابة، بحيث لم تقم يوماً بأنها تظل أنثى تواجه مجتمعاً ذكورياً، فضلاً عما سبب بالنقص، نص كثيراً ما استعالت المرأة فيه إلى تيمة من تيماته، وإن كانت التيمة الكبرى، فهي لم تختار صناعية أن تكتب، بل كتبت بدافع فحولة الكتابة، ثم اختارت أن تكتب لذات الدافع الذي لا ينقص من رجولة الرجل، ويحاول ألا يزرى بمقام المرأة، التي تكتب مستحضرة صفة التذكير التي هي الأصل عند كل كتابة.

حين تجابه الكتابة نورا أمين ذكورة عاشقها ومجتمعها في روايتها "قصص بني فارغ" فجاء غايته التحرر من هاتين الشبهتين، أي أنها لا تستمر آخريتها otherness في إنشاء خطاب معاداة للرجل.. فيبدو عدواها محايداً بدرجة كبيرة، بل إن القارئ ليلتمس تأكيداً لحداها الجنسي أو خنثويتها بتلبسها بالوغوريا حالة من الذكورة، لاسيما وهي تؤنث كتابتها، ممارسة عليها وعلى عاشقها ذكورة خاصة يعبر عنها فعل الكتابة وأدائها، أما وقد عثرت على عاشقها الذي خلقته كتابتها، فإنها لم تعد بحاجة إلى لعب دور تقيض، لأنها ستلتحم معه في قص متخيل دون سلطات اجتماعية مسبقة، راجية أن يتحول القص إلى واقع معيش، وهي بذلك تحاول استخراج أنهار العميق الكامن

لفصلان لا يوفران تعيقات من جانب الرجلين حول توقعهم فحسب، بل إليهم يقدمون كذلك صورة مختلفة عن زهرة نفسها، وهذا نجد أنفسنا نعيش وصعوبة سردية غنية، حيث إن الرؤية أنثى تشارك في الأحداث، وتسمح في نفس الوقت لشخصيتين من الذكور بأن يقدموا وجهتي نظرهما عن طريق السرد حول لشخصية النسائية التي تقوم هي نفسها بالدور الرئيسي في تمسيق السرد برمتها⁷

وكانني بالمرأة تريد أن تبصر ذاتها مستعبدة عين ترجل، فلا تقع بنظرة المرأة لها بقدر ما ترضيها نظرة الرجل، من هنا مأساتها فهي لا تحكي عن ذاتها إلا لتحكي عن صورتها في المجتمع الذكوري الذي يرى فيها المقيضين "المقدس والمدنس". وهذا يتحدى قدرة تمثيل الغير في الكتابة، فإن تكتب عن ذلك بشكل مباشر لا ليس فيه يسر وأهون من أن تكتب ذلك لتكتب موضوعاً، وما من سبل لذلك غير الكتابة، تلك السيادة النصومية الذكورية التي عزمت المرأة على اقتحامها ولوجها.

هذا التصور يؤكد أيدولوجية اللغة التي لا تقف عند حدود التمييز بين الرجل والمرأة، بل تمتد لتشكل العالم بكل مفرداته من خلال ثنائية المذكر/ المؤنث، فكل أسماء اللغة إما مذكر أو مؤنث، ولا مجال في اللغة العربية لما يسمى بالأسماء المحايدة.. صحيح أن علماء اللغة يميزون بين المؤنث الحقيقي والمؤنث المجازي.. لكن هذا التمييز لا يعني المؤنث المجازي من الخضوع لكل آليات التصنيف التي يخضع لها المؤنث الحقيقي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا نجد التمييز الحقيقي بين مذكر حقيقي ومذكر مجازي، وهو أمر يكشف عن تصور أن "التذكير" هو الأصل

- من يملك سلطة الحكم؟ ومن يملك سلطة النسخ؟ بين رواية الحكايات وتكوينها أين تكمن وظيفة المرأة؟

1- الحكاية/ المشافهة وعودة النكوتين:

قديمًا كانت تملك شهرزاد ورقة رابعة على درجة كبيرة من الأهمية وهي: فن الحكمي، لا تكفي معرفة الحكايات بل يجب إضافة إلى ذلك معرفة طريقة روايتها، وأيضًا التمكن من إغراء المستمع بالإصغاء إليها¹².

صحيح أن شهرزاد كانت تروي عددًا هائلًا من الحكايات، فتمتلكه الملك شهريار بها، وتحبص على نقل الأغرب والأعجب منها بشيء من الظرفة والطرفة، من خلال عنصر التشويق الذي يملأ نهاية الحكاية ويوقفها عند النقطة: الترحمة التي تستوجب الانتظار، وستبقى فصول المتلقي الذي هو "الملك"، لأن موت الحكاية يعادل موته.

ولكن السؤال الذي يبحث عنصر النكوتين في كل هذه الحكايات هو: كيف وصلت كل هذه الحكايات من مخدع شهرزاد إلى رعية الملك وعموم القراء؟

هنا نقول في البدء كانت الكتب، فلم يبتكر شهرزاد الحكايات التي قامت بروايتها، إذ أنها تضطلع بدور الناقلة والروية فقط، وبالفعل كل حكاية من حكاياتها تستهل بـ"بروتوكول افتتاحي" هو عبارة عن مقطع طقوسي يربطها بصوت مجهول وخفي: يحكي، أو بلغني¹³.

والكلمة الأخيرة تتبع بخطاب مباشر للملك "المتلقي"، وحضور المتلقي في الثقافة العربية الكلاسيكية يعد ضرورة ملحة من أجل انتقال

وزرء أذهاء لاجتماعي يُعيدون تاليفهم والأليوموس تراثهم النفسي نبيها⁹.

بين فضاء اتجاه المرأة إلى الكتابة كان يوعي منها ما يتوقعه الرجل ويتصلح إليه، على أن الحلة التي يصطلح عليها علم النفس المعاصر بـ"الأليوموس" و"الأليوموس"10، هي المشكلة للدوافع النفسية القوية التي ترتجى من الكتابة، إذ يملك كل من الرجل والمرأة قصب نفسيًا داخليًا يمكن استبضائه والتوقف عنه من خلال وضع الكتابة وما تعبر عنه، فعملًا يدع الرجل عمله ينبثق تضاعفًا من عالمه الداخلي الأنثوي ك مخلوق بكنيته، كذلك يقدم المرأة الداخلي المنكر بنورا خلاقة في حالة استثمار الجانب المؤنث من الرجل، وهذا هو منشأ المرأة الملهمة¹¹.

من هنا ينبغي فهم الموقع الذي تبذل منه المرأة، وتزيد من خلاله عالمها الأعمى والعمالي، فكان المرأة لا تكف عن سردها سيرتها الذاتية، ولكن كما يحب الرجل أن يصلحها.

ب- جدل الشفاهي والكتابي

هما صنوان لا يفترقان، فالمشافهة كتابية ماء، والكتابة خطاب ماء، والسؤال الذي تثيره جدلية علاقتهما هو: أيهما أسبق وأتبع وأسرع عند التلقي، من هنا تواشج الخطابان الشفاهي والكتابي لا يلتاقضان، بل لياتلفان، فالرواية استدعت لأن تقرأ سبيل الكتابة، وكذلك الخطاب الشفاهي فإن سحره يتحقق لحظة التلفظ به لأنه يتزامن ولحظة الوعي بمكنونه.

لكن السؤال الذي نستجلي به حقيقة الخطابين ونقف من خلاله على طبيعة كل منهما هو:

2- الكتابة/ سلطة النسخ:

بدأ كانت سلطة الحكيم ترجع إلى شهرزاد ومعها إلى المرأة التي بطبيعتها تقوى على الاسترسال في بسط الحكايا والقصص، فإن سلطة النسخ منوطة بالملك "شهرير" ومعها الرجل الذي يكتب عنهم كبير وإن شاركته المرأة في ذلك، حيث إن عددا كبيرا من حكايات الثيلتي ينتهي بالإشارة إلى تدوينها وكتابتها، فيتحقق هذا التكوين بقرار ملكي، وحده الملك يستطيع أن يأمر بتسجيل حكاية ما، وحده ينهي الحكاية ويمنحها خاتمتها الحقيقية، وذلك بجعل الكتابة مالا للسرد، فلكتابة ترتبط بالملك الذي يكفل الحكاية ويضمن قيمتها¹⁵

من هنا تفهم وضعية الرجل وتموضعه في عالم الإبداع الروائي، حيث أن سيده النصي نتاج السلطة التي غيّبت إليه، وجعلته ينسخ أو يصدر الأمر بالنسخ، فانسحب هذا التصور والاعتقاد على الكتابات التي يتولاها الرجل، وصارت كتابة المرأة نشارا في بعض الأحيان، لكن هذا الاعتقاد بدأ يتراجع بفعل الزخم الإبداعي، والكتابات التي تترى وبأقلام نسائية تحاول أن تثبت للرجل وجودها بتقويض مملكته النصية.

خاتمة

نصن من مداخلتنا البسيطة هذه إلى القول بوجود كتابة جادة وجريئة تتولاها المرأة، تحاول أن تثبت للرجل أنها قادرة على ولوج عالمه النصي، لا لأجل المناقشة وإنما لتكشف عن نهاية سجنها الذي دام طويلا في غياهب قمع يُصدر صنوف الحكايا والوان الحوادث شفاهة حال معالجته، معلنة بذلك تحولها نحو الكتابة

لنصر، ففي كل حكاية تحرص شهرزاد على توجيه الخطاب للملك بوصفه الممتطي للأون لحكايتها، والذي يمنح العفالية والنجاعة للحكايات كونها تحكي حكايتها، فهي تحكي للملك عن الملوك وأشدهم، فهي كثيرا ما تحكي للرجل عن الرجل وبلفظ الرجل "لسرد" في أحيان كثيرة.

من هنا فإن لقول باستثناء الرجل بالنص من خلال الكتابة الروائية وتسيده النصي، يجعلنا نبحث عن لحظة البدء، وعن الأصل الذي ينبثق عنه فعل تحكي، فلن كانت المرأة بارعة في الحكيم، فإنها قد أجادت في الكتابة كذلك لأن حكاياها من نسج الكتب والمونيات والنسخ بوصفها نسقا تقديف ذكوريا، وهي تشكل خزائنها المفضلة "شهرزاد" ثم تجمع حكاياتها عن طريق الرواية الثقافية بغير ما جمعتها من الكتب، أسانكتها هم الكتب فقط، والبالغ عددها ألفا، حيث درست الطب والشر والتاريخ وأقوال الحكماء والملوك، فمن هذه الذاكرة المكتوبة والذاكرة استقت مادة حكاياتها، ونهلت مادة العبارة التي قدمت لشهرير نبذة بعد نبذة، في البدء هناك خزنة¹⁴.

من هنا فإن جروح المرأة إلى عالم الكتابة والإبداع الروائي كان من منطلق الوعي بالأصول الأولى، والتحقق من أن الكتابة ليست حكرا على الرجل، فهي لمن يملك ذاكرة مكتوبة زاخرة ومثخنة، لأن الحكايات وهي تنشد جمهورا واسعا من القراء تتخذ من التكوين عتبة لها يلج منها هؤلاء، وإلا فكيف نفسر اتصالنا بها رغم تباعدنا عنها تاريخيا، فالمسافة الزمنية تتضاءل وتتقلص من خلال فعلي التكوين والقراءة.

6- آلان روجر، الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة حصة إبراهيم أمين، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1997، ص 152

7- المرجع نفسه، ص 301

8- نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1999، ص 31

9- أحمد خريس، العوالم الميتافسقية في الرواية العربية، ص 228

10- مصطلحان يدرجان ضمن مصطلحات علم النفس، الأنيما anima، وهو الجانب أو القطب الأنثوي في شخصية الذكر، والأنيما animos، وهو الجانب أو القطب الذكوري في شخصية الأنثى.

11- ك، غ، بونغ، جنسية الأنا واللاوعي، ترجمة نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، 1997، اللانغوية، سوريا، ص 143

12- هود الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف نيلة ونية، ترجمة مصطفى النحال، مراجعة محمد بريدة، نشر الفلك للترجمة العربية، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 16

13- المرجع نفسه، ص 18

14- المرجع نفسه، ص 19

15- المرجع نفسه، ص 26

النصية التي تربع الرجل على عرشها لأمد صوب، محدونة أن تقول للقارئ: الرجل بإمكانك قراعتي متى ما شئت، بل وستقرأ ذلك كلما قرأتني، فإذا أنت وأنت أنا، قد قرأت عني بقدر ما كتبتني، أن لك أن تقرأني بقدر ما سأكتبك، وسأكتب لك أيضا لحظة الكتابة عنك إليك.

هوامش البحث

1-المصادر:

أحلام مستغانمي، ذكوة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1993

2-المراجع:

1- هبة شريف، هل للنفس النسائي خصوصية، دراسة لرواية الباب المفتوح - لطيفة الزيات، هاجر، مجلة المرأة، عدد 3، ط 1، 1993، ص 134 للنشر، القاهرة، مصر، ص 134

2- عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، الجزء الأول، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1996، ص 8

3- المرجع نفسه، ص 47

4- عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، الجزء الثاني، ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجنس واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1998، ص 3

5- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية تحريرية، سنة الكتابة، الاختلاف والتلقي، المتلقي الدولي لتدوين تروية، عند أحمد بن هوق، دار لأمر تضبغة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيري وزو، ص 67

الأثر الفني: إنشاء وإنجاز.

بقلم: ميخايل خوزين

ترجمة وتعليق: أ.د. حبيب موسى

علمة الآداب والعلوم الإنسانية - سبدي بعباس

المشرح المشاهد للمسرح المقروء (1) وفي واقع الأمر، يكون جهد التخيل الذي أسديه ننس، حين يعترض إدراكي لمبشر خط الكلمات، في خدمة الحكم، دون الإدراك، لأني عندما أجز المسرحية وفق قدراتي الخاصة، فبني سعي قبل كل شيء إلى الفهم، إلى الاكتشاف، أو إلى مناقشة المعنى، إنها حقيقة القراءة، فهي غياب الوجود الحسي الذي يتحول الأثر بموجبه إلى موضوع جمالي، يقوم الأثر مادة للتفكير ببنيته ودلالته. بيد أنني في المسرح ألتقي الشعر، أما في القراءة فأبني ببرودة أكثر على ذكاء النص، والاستفادة الحسنة منه. ومن ثم تقدير الأثر. إنه التقدير الوحيد الذي تتخلطه المسرحيات التي لم يتسنى لها حظ الوقوف على الخشبة.. وعندما لا أفق منها موقفاً إستيطيقاً، فإن الأثر لم يتحقق عندي موضوعاً جمالياً. (2) وذلك الاكتشاف بحقه الإنجاز الفعلي للمسرحية. وقبل البحث عن التغيير الذي يحمله الإنجاز لأصول الأثر، لئري كيف تعرض بعض الفنون لإجراءاتها الخاصة الذي يميزها عن غيرها.

على الأثر الفني أن يقدم ذاته للإدراك، ويجب إنجزه لينقل من الوجود بالقوة إلى لوجود بالفعل. ويتحتم على الإنجاز -عني الأكل- بالنسبة لبعض الآثار التي تقوم على الرموز في انتظار من يفعلها. عندها يمكننا أن نتحدث عن وجود افتراضي، حتى وإن كان الأثر منتهاً لا يضيف إليه إجراء شئ على إلى مقصد المؤلف، وضرورة التحقيق -مثلاً يقول إنغاردن "INGARDEN" يفرضها عليه الألب المسرحي مثلاً، فعندما نقول مسرحية شعر أن شئاً ما ناقص أحاول إتمامه، وأنا أفكر في شيء من الغموض، وحسب معرفتي بالمسرح - في الإخراج والمؤلف، بيد والنبرات. وكان ما فعله إنجاز خيالي، بيد أنه يبعث الحياة في النص، ويضفي عظمته. فكلما تأخذ معناه، لأنها تنقلت مثل الاعتراف، وأخرى لأنها تتفجر، ومشهد يحدو نرامياً فقط للوجود المحتتم لشخصية ملكية صامتة، وعبارة كم استنقل هذه الرينات، وهذا الحجاب الفضفاضة تستدعي حركة نوعية، أو زياً خصباً، فإذا كان المؤلف في بعض الأحيان قد عمد إلى تسجيل إشارات تخص الديكور، أو للعب، فذلك لأجل القارئ ولا حتى يؤثر خياله في الحدود التي يسمح الكاتب فيها بمضغفة

لما هو إن فن المنجز؟

إنه مثل العبد - حسب أرسطو - إرادته ملك يمين سيده، وإرادة المنجز ملك يمين الأثر. إنه مسكون، محروم، طبع لئيم خارجية. إننا نعلم كيف طور "سارتر" "SARTRE" الثقافة الشهيرة "ديدرو" "DIDEROT" مبينا كيف يستحوذ الوهمي على الكاتب، فيغدو غير واقعي في الشخصية التي يتقمصها. إذ ليس المطلوب القيام ببعض الحركات تحت الطلب، والإذعان لمسلطة من الإيمان. فليس النص خطاطة نكسوها أكوالا وأفعالا، وإنما المطلوب أن ننفع فيه الحياة، فيحيها بذاته. فالممثل الذي يبدع مثلما نقول - دورا من خلال الحياة التي يبعثها في الأثر، يحق له أن يبعث نفسه فنانا، بالفكرة التي ينطوي عليها الأثر. رغبنا في العودة إلى تعبير "هغل" - لا تطالب بالترجمة وحسب، وإنما ترغب في الحياة، حتى تكون بحق فكرة. لأن الفكرة التي تظل حبيسة العتمة الداخلية ليست فكرة، قبل أن تثبت جدارتها. وهكذا، فبواسطة المنجز، وعبر الإنسان، يتجلى في الأثر ويخاطبني. الإنسان ذلك الموضوع الدال بتمييز.

ومن دون شك فالدلالة تأتي من الكلمات التي يتلفظ بها الممثل، أو من الأصوات التي يصدرها العازف، وليس للكلمات من معنى إلا حين الجهر بها. حين تعود اللفظة إلى وضعها الأول، وضع الكلام. لأنه يتعذر فصل الكلمة عن المشكلات الجسدية التي ترافقها، والتعب، والإيماءات، وما يسميه "هوسرل" "HUSSERL" نوعية المضاهر،

1- الفنون التي يكون فيها المنجز غير المؤلف

إن الفنون التي تقتضي إنجازا، هي تلك الفنون التي يكون فيها إجراؤها مرحلة منفصلة عن إبداعها. وقد نسمي العرض الأول للمسرحية إبداعا، حتى وإن كان الممثل غير المؤلف، يحقق فيها لذاته نعت الفنان. ومن دون شك يظهر الفرق شاسعا بين الإنجاز والإبداع في العلاقة بين المهندس المعماري والمقاول. وبدرجة أقل أقل بين مصمم الرقصة والراقص. لأن فن "الباليه" "BALLET" هو الفن الذي لا وجود له في غياب المنجز، لأنه يفكر إلى نظام من الرموز المحددة، وتتغير قيمته من قيمة المنجز وحده. وبغض النظر عن المهندس المعماري، فإن المعنى للممثل والعازف والراقص نعت الفنان، فلا يجانبهم جميعا بضرورتهم للفن... كيف ذلك؟

مثلما يرى "هغل" "HEGEL" فإن لفكرة تمر عبر الطبيعة. وهذا يمر الموضوع الجمالي عبر الإنسان، ويصير الإنسان مدة. مدة نفسية، أكثر موضوعية وأقل تمردا، ثم تختفي كلما كف الإنسان عن التمثيل. فإذا كانت مادة الأثر هي المحسوس، فإنه يتوجب على المحسوس أن يكون من إنتاج الإنسان، مثلما تكون الأصوات نتاج العازف، أو أن يكون المحسوس جسد الإنسان عندما يتجلى للروية، مثلما هي عادات الراقص. ومن قبل الممثل.

يعن أنه كل مشهد منمجد مبشرة في موقف على أركح، وكل حوار في هيئة. عنسما تتبع المسرحية منطقاً جسدياً وحركياً، وفي الموسيقى يعطي المنطق الجسمي للفن إيقاعه المتميز. ويقتد ما يكون العازف فرحاً مرحاً، تكون الموسيقى كذلك. بر ينصاع المؤلف عادة أثناء التأليف إلى جنب جسده، فيجوز تجريب بعض جملة على البيانو. قد يكون جسداً رؤسبه التدريب الطويل، وأعطاه عفوية كاملة، تمكنه من الاتحاد الطبيعي بالأثر. بل يتوجب كذلك أن يكون الأثر مبيتاً.. مضبوطاً.. شريطة أن يختلي العلبت تحت ستار السهولة المحسوس.. قد تكون الرياضيات رشيقة إذا كانت القواعد في خدمة التلقائية.. فالأذن تعشق ما يروق للأصابع عزفه. وكيف تكون قيمة الرقصة إذا ضجر الراقص من حركاتها؟ ألم يفتح جسده على إمكاناته القصوى التي يطبقها؟ هكذا إذن يقوم الإنجاز بإثبات قيمة الأثر. أو - على الأقل - تلك الميزة الأساسية للعب الحر المحسوس الذي يسديه المنجز. وذلك وحده كاف لتعديد مسؤولية المنجز، فيتحتم عليه الإخلاص للأثر كلما قام بتجليته.

- الإخلاص لماذا؟

إننا تصطدم منذ الآن بمشكلة قانون الأثر قبل الإنجاز. هذه المشكلة تجد تمثيلها الخاص بالنسبة للمشاهد أو الناقد، أو الممثل، في دائرة: فعندما نترك الموقف الاستيطاني لتتوق تمثيل الأثر، فإننا نقسب التمثيل انطلاقاً من الأثر، لأننا نعرف الأثر استناداً إلى التمثيلات السابقة. بيد أنه يتحتم

لا تظهر المحتوى الميكولوجي فقط، وإنما تظهر كذلك المعنى، أو بالأحرى المعنى مشدوداً إلى المكون الميكولوجي، وما نقوله ليس مفصلاً عما ننوي قوله، والكيفية التي نقوله بها. ولهذا السبب لا يمكن تذوق القصيدة الشعرية تنوفاً تاماً قراءة، وإنما يكون التذوق كلياً حين الإنشاد. وكثير من ذلك فيما يخص المسرحية. فمن خلال الصوت نصير اللغة حدثاً إنسانياً، يقوم فيه الرمز بدور كمن، كذا الأمر بالنسبة للرموز الموسيقية. ولا يصوت الكمان إلا إذا صوت الإنسان ذاته. فالآلة في يد العازف كالحجرة في صدر المغني. إنها امتداد لجسده. وفي الجسد تتم حقيقة التقمص الموسيقي. غير أنه الجسد الذي هبته الآلة، وخضع للتمرين الطويل، ليتحول بدوره إلى آلة. ذلك ما نشهده بصورة واضحة في قائد الجوقة.. فهو كالمخرج، أو مستطعم الرقص، الوسيط الضروري بين الأثر والمنجز.. يأمر.. يوجه الإنجاز.. لأن الأثر يجد وحدته في ذاته.. فيجري منه مجرى الدم.. يمكنه.. ويمكنه أخيراً من الظهور بواسطة إيماءاته - حتى وإن كانت حركاته بسيطة - في كثير من الأحيان - بنفس الصورة التي يحق بها الراقص في ذاته الرقصة. وتتدفق الموسيقى والرقص لغة دالة، ما دامت مبلغة من طرف الإنسان.

وحتى يتسنى لنا فهم ما يسديه المنجز للأثر، يجب علينا أن ندرك أنه على الأثر أن يتطابق مع المنجز الذي يلتصقه. وما فيه من رشاقة تقاس بمدى فرحة التمثيل. وأحسن بواحد القبول، أن يقول المخرج لنفسه: هذه مسرحية قابلة للتمثيل. عندما

مثل هذه الارتباطات في كونها تستند إلى تقليد لم يعترض عليه أحد من قبل، دون النظر إلى إخلاصها للأثر. حينها تغطي الوجه الحقيقي للأثر، وتشوه الحكم. وأخطر من ذلك - أحياناً - قد تؤثر على الإبداع الفني في حالة تمثل هذا الأخير الإنجاز المشهور والانضباط وفق خصوصياته.

لقد اقتضت الضرورة واحداً مثل "ليفار" LIFAR لتبيين للتصور الضيق للرقص الكلاسيكي، من غير إخلال بالتقاليد. وواحد مثل "فاغنر" VAGNER، ومن قبل "بارليوز" BERLIOZ حتى يعطي للجوقة سمعة جديدة. وواحد مثل "دو بوميه" DEBUSSY ليعيد للبيانو وحدانيته الشاعرية، وللعازف ألفة جديدة بآلته. ولكن لنضع جانباً هذه الحالات الخاصة. ألا يحق لنا أن نقول أن الإنجاز يخرع دائماً حقيقة الأثر؟ إنه طويل... ومعنى ذلك أنه غير مثبت في الأثر قبل الإنجاز، ما دام الأثر يتحمل تواليات أخرى ممكنة تتغير بحسب تغير الحقب.

بحسن بذا أن لا نترلق في منحدر النسبية الإستيطيقية، فمن دون شك يرتبط فهمنا للأثر بإنجازاته، والتي ترتبط بدورها بواقع تاريخي. وموليير "MOLIERE" لا يؤدي الآن مثلاً أداه "موليير" نفسه من قبل، ولا يفهم، ولا يتنوق مثلاً كان الشأن في أيام "موليير" هناك حياة للأثر عبر التاريخ، يرتبط بتاريخية الثقافة الإستيطيقية. وكمر حقيقة نقض بعض المواضيع الجمالية على حساب أخرى، أو تتناهى جملة وتفصيلاً. كما يرتبط نماء الأثر أو تحجره غناه

عينا الاعتراف بحقيقة للأثر، مستقلة عن الإنجاز، أو سبقة عليه. فالمقصود هنا ليس هو معرفة الأثر قبل الإنجاز بقدر التحقق من أن الإنجاز يلبي كيفية الإنجاز التي يرغب فيها الأثر حتى يتجلى موضوعاً إستيطيقياً. ولذلك نتحدث هنا عن الحقيقة لا عن الواقعية، فواقع الأثر هو كونه على الهيئة التي هي له. منجزاً أو من دون إنجاز. أما حقيقته فهي في ما يرغب الأثر أن يكونه، وما يحققه الأثر بواسطة الإنجاز. إن الموضوع الإستيطيقي هو الموضوع الذي نحيل عليه ضمناً للحديث عن الأثر، ولنتنوق إنجازه. إن وجود الأثر، يكشفه الإنجاز أثناء التحقق. فليس لنا إلا فكرة ناقصة عن الأثر ما دمنا لم نشهد إنجازاً، أو على الأقل لم نتمثل ذلك في خلدنا. إننا من خلال إنجاز الأثر نقصد حقيقته. إنها الحقيقة التي توجه حكمنا على الإنجازات السابقة للأثر، وكذلك الإنجاز المشاهد.

ومن أين لنا بمثل هذه الحقيقة إن لم تكن من الإنجاز نفسه؟ يكتسب تجلي الأثر ضرورة قد يكون معها الإنجاز إما موجهاً للحكم، وبمخلافه، حين يفرض علينا صورة نهائية للموضوع الإستيطيقي، كارتباط "موت الإوز" la mort du cygne في أذهان العامة بـ PAWLOVA وبيتروشكا PETROUVCHKA بـ "تيجنسكي" NJINSKI وكنوك "KNOCK" بـ "جوفي" JOUVET و"أوندين" ONDINE بـ "مادين أونيراوي" MADELEINE OZERAY باعتبارها تفصت كمة تنفي غيرها. ويكمن خطر

لمحور. ساعته. نعتاب المنجز قبل محاسبه الأثر. مادام التخوّن يلحق الإنجاز وحده.

هكذا تستدير الدائرة، ويجد الأثر تمامه في الإنجاز، ولكنه في ذات الآن - يحكم على الإنجاز الذي يتجلى من خلاله. فالفرض الذي يتحقق إذا كان الأثر في جوهره فرضاً - يظل فرضاً بالنسبة للإنجاز، وبعبارة أخرى، فالوجود الفعلي للأثر وجود معياري، وعلى الواقعية أن تجلي حقيقة تترجم عن نفسها، وتاريخية الإنجازات لا تجعل حقيقة الأثر نسبية، ولا تقلل في شيء ذلك المطلب المتأصل فيها، والذي يفرض دائماً إنجازات جديدة. لأن المظهر الضروري للجوهر لا يضاهيه كل حين، الأمر الذي يجعل إنجازات مختلفة للأثر الواحد مقبولة ومستحسنة من طرف الجمهور. يقول "م. جوييه" "M. GOUHIER" عن الأثر الخالد: «كل إعادة إبداع تبرز لنا صورة فريدة بشكل لا متناه، دون أن يتحول الإبداع.. بل يظل كاملاً في كل صورة» ولذلك السبب لا تحمل التاريخ مهمة التفسير والبيان المتدرج. فـ "هامليت" "HAMLET" "لورنس أوليفر" "LAWRENCE OLIVER" ليس أكثر حقيقة من "هامليت" "جون لوي بارو" "JEAN LOUIS BARRAULT" ونيس "هامليت" الإنسان في الصورة للتاريخية التي يجعله شكسبير يتحدث هو المصدر الذي لا ينضب، لما فيه من الغموض والنقص في كل حركة وكلمة، وإنما الأثر نفسه باعتباره جملة. ويجوز لنا القول أن حقيقة الأثر هي قبل كل شيء كونها حقيقة. فإذا كنا "عقلاً بصفة عامة"

وفقره، بقدر الحماسة التي نسينها له، ولمعنى لذي نكتشفه فيه. هذه التحولات مرتبطة بإنجازات الأثر المختلفة. ولنا الآن رأي في تاريخية التأويلات المتعددة. ذلك لأنه في التاريخ - تظهر أو تسعى إلى التحقق أشياء تتجاوز التاريخ، وليس لها حقيقتها في التاريخ. وأكثر من ذلك، فالأثر لا يضاء إلا بواسطة ضوء هذه النجوم الثابتة. فإذا أخذنا الكل من حركة التاريخ فلن يكون هناك تاريخ. وفي ضوء هذا الفهم نقوم التقاليد المختلفة للإنجازات بنشأة التاريخ الذي يسعى بدوره إلى إظهار حقيقة الأثر عبر المحاولات والأخطاء المتكررة. وأنه توجد حقيقة للأثر في حجة ماسة إلى إلى إنجاز يظهرها، ويصدر حكمها - في ذات الآن - على ذلك الإنجاز.

قد يحدث، للتأكد من قيمة الإنجاز، أن نعود إلى مقصديات المؤلف. وأكثر من ذلك قد نصدر حكماً على الإنجاز من دون معرفة سابقة بالمؤلف والأثر. لأن الإنجاز وهو يبرز الأثر يكشف قيمته. فيكون أكثر حساسية لأخطائه من حسناته. فإذا كان الإنجاز حسناً، فصح المجال أمام الأثر ذاته. عندها يتطابق الجوهر والمظهر في تجل واحد. ونكون إزاء الموضوع الجمالي مباشرة. ويترتب على الخطأ تشويش النظير. وينتابنا إحساس الصوت النشاز الذي يظهر في غير موضعه، فنرجع الخلل المحسوس إلى الإنجاز لا إلى الأثر نفسه. كالأعتدال الذي تشوبه السرعة بينما حركة التمثيل متباطئة، والديكور المزخرف بينما فقرة الراقص العمودية ثقيلة. فينقطع مفعول

الخلفي لـ "كريستوف كولمب" CHRISTOPHE COLOMB" لـ "كلوديل" "CLAUDEL" وأخيراً لأن الأثر، وبالشكل الذي يخرج فيه من يدي المؤلف، يترك له مجالاً واسعاً للمبادرة. إن الإنجاز اختراع، والتمثيل إبداع.. ومن هنا يعتقد المنجز أنه الهدف والغاية في حين عليه أن يعتقد أن الأثر هو غايته. وعلى ذلك ترتب بعض أخطاء التمثيل، محترمة وموافقة للنظر، حينما تنشأ عن إفراط في الحماس والعجب.

مثلاً يقول "جاسبرس" "JASPERS" ولم تكن مشاهدين مدركين، وفي استطاعتنا التحليق فوق التاريخ واستشراف كل الحقائق التاريخية للأثر، فإنه يتعذر وجود الحقيقة ذاتها. لأن جوهر الأثر يمحى مظهره. لأنها ستكون حقيقة أزلية وليست موضوعاً جمالياً.

إن الأثر مطلب لا متناه! بيد أنه يتطلب تحقيقاً متناهياً. ينجز كل مرة فيقدم لنا الأثر بوضوح وصرامة، وخلو من التشاز، عندما ندعونا كلية الأثر إلى الاحتفال فيه بالموضوع الجمالي. وما نستخلصه من حقيقة الأثر حينها، يكون حقيقة الأثر التي يفرضها الأثر علينا من جهة، وتفرض نفسها من جهة أخرى ثانية.

وإذا كان لهذا للتعالي من معنى، فهو أولاً للمنجز الذي لا يقوم بذلك إلا بتخيلاً الأثر وقد أنجز من قبل. ولا يقرأ النص إلا متخيلاً أنه قد مثل، أو عليه -على الأقل- إنجاز حقيقته. وحقيقة الأثر بالنسبة له ليست معطى وإنما هي مهمة. والحصيلة الأساسية التي تجنيها من المنجز هي الطوعية. وذلك ما تجمع عليه المخرجون المسرحيون. وكذلك رؤساء الجوقة. إلا أنها الطوعية الصعبة ذات الدرجات.. صعبة بالنظر إلى جملة من الأسباب المرتبطة بالأثر من وجه، وبالمنجز من وجه آخر. لأن مثل هذه الخصال موقوفة على المنجز: كالمهارة والذكاء. كما أن مشاركته لا تكون مشاركة منجز فقط، بل مشاركة فنان. وكذا الأمر بالنسبة للرسم الذي يرسم الديكور، والموسيقي الذي يكتب موسيقى المصاحبة، والمخرج السينمائي الذي يشكل التسيج

ملاحظة

القص جزء من الفصل الثاني "الأثر والإنجزه" من كتاب "تكنولوجيا التجربة الإستيطانية" ج 1. لـ "ميكل دوفرين" MIKEL DUFRENNE" وقد استقينا عن الهوامش لطولها وتسهيلاً للنشر فقط، أما ثراؤها فلمر أكيد.

الإحالات الرمزية في قصة "الذين" للطاهر وطار

أ. عمّال مبنوفا

جامعة الجزائر-

منها العنونة الواقعية التي تشكل بعداً خطابياً معطى سلفاً يختزل النص ويقدمه في شكل جملة قصيرة أو كلمة، لا يحتاج فيها القارئ إلى البحث عن دلالات أخرى غير تلك التي يعان عنها الدال ويشكلها الملفوظ السردى بعد ذلك.

أما النوع الآخر فهو العنوان العجيب والفانتاستيكي وأحياناً الرمزي والتروائي الاستعاري، ولصّب أن عنوان هذه القصة التي تنسب إلى تحليلها هي من النوع الرمزية ولكن الرمز هنا لا يحيل إلى الخارج بقدر ما يحيل على الداخل النصي، ثم إنه لا يختزل النص ولا يفقد القارئ بأي معنى ولا يضعه في أي سياق خاص.

يتفاجأ المتلقي بعد ذلك بـ (أنا) الراوي الذي يحكي الحكاية، وما الحكاية؟ إنها رحلة بحث عن الملح الحقيقي غير المستورد! في هذا المستوى يمكن للنص القصصي أن يصلاص متلقيين مختلفين الأول يرفض متابعة قراءة النص، متعللاً ببساطة الحدث الذي يرويه الراوي، وبالتالي لا يكمل قراءة النص. أما الثاني فهو القارئ الذي نسميه القارئ الثقافي، المتخصص الذي يعمل على الكشف عن العمق المخفي خلف البساطة التي يتوقف عليها المتلقي الأول.

وبالفعل، فإنّ قراءتنا الكاملة لهذا النص القصصي البسيط في ظاهره، العميق في

كلما قرأت قصصاً للطاهر وطار أجدّ فيها قدرة كبيرة على البناء المتين، تتجلى خاصة في سيطرته على لغة السرد، حيث يصرفها كيف يشاء وأقول في نفسي: لماذا نقل كتاباته في القصة، بالرغم من أنّ تجربته الأدبية بدلت بالقصة وترك عمليين هاميين فيها؟ لم تسنح لي الفرصة أن أطرح هذا السؤال على الكاتب، ولكني أرجح أنّه من الكتاب الذين يعطون أهمية كبيرة لهذا الجنس الأدبي ولذلك لا يكتب كثيراً فيه ويجد كل متعة في كتابة مائة وبطينة وفي قصته "الذين" المنشورة مؤخراً بعض هذه التجليات التي ذكرت.

يفاجئ الطاهر وطار المتلقي بالعنوان، الذي هو اسم موصول في حالة الجمع كما يقول النحاة وكما هو معروف فإنه لا يمكن فهم دلالاته إلا بالجملة التي تليه وهي التي يسمونها صلة الموصول وتتحدّد قيمته من هذا البعد من كونه أولاً- يحيل مباشرة إلى النص/ المتن، إنه هو صلته المفقودة وهو الدليل بالمعنى اللساني للكلمة، ثم سثانياً- كونه أيقونة بصرية على المستوى الطبوغرافي، غامضة، تحفز المتلقي على مطالعة النص، فهي بهذا تلعب دور المحفز الخفي على القراءة.

وإذا صحّ أن نشير إلى تاريخ العنونة في السرد العربي، فإننا نشير إلى نماذج متفرقة

ولو عدنا إلى موضوع البطل نجد أنفسنا لا ندري هنا من البطل؟ هل للفنران لم الناس أم المدينة أم الملح لم القبط التي تموء؟ أكاد أقول بأن العامل الأساسي هنا في هذا النص إنما هو الملح ذاته لأنه هو المسؤول الأول عن الحركة الموجودة في القصة.

فالراوي يحدثنا أن سبب خروجه من البيت، إنما كان بحثاً عن ملح حقيقي وأن سبب تألف الأم والأولاد كان الملح الفاسد وسبب قلق الناس إنما من الفار الذي يتقلب لكياس الملح المستورد ونكتشف في الأخير أن الفار ليس إلا الراوي والقبط ليست سوى الناس أو التجار.

في هذا المستوى ينبغي التنبيه إلى أننا لا نطابق بين الراوي والكاتب، فقد خرج مفهوم الراوي عن معناه التقليدي والشخصية عموماً ليست وجوداً واقعياً، وإنما هي مفهوم تخيلي، نكل عليه التعبيرات المستخدمة وهي حسب رولان بارت (كائنات من ورق) لتتخذ شكلاً دالاً من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضية لسانية، حسب ترزيغيتان تودوروف.²

ولو جئنا إلى تأمل القوالب أو الشخصيات في قصة الذين وجدناها: الأم، الأولاد، الراوي، الفار، القبط، الناس (رجال ونساء من مختلف الأصناف)، الصاحب الذي يشبه الراوي هذا هو مجتمع للقصة أو الحكاية.

البطل/ الراوي كان مدفوعاً إلى الانتحار ولكنه - كما يدل سياق النص - عدل عن الفكرة وصمد أمام هذا العمل وهنا يترك السارد فراغاً كبيراً أمام المتلقي: ترى من كان يدفعه إلى الانتحار وما الذي جعله يصمد أمام هذا الامتحان؟ يبدو الراوي/ البطل كهلاً، غير

دلالاته البعيدة، كشفت لنا عن وطار آخر، من أهم صفاته؛ تجاوز اللغة الإيديولوجية وأسلوب الخطابة المباشرة التي عودتنا عليها بعض نصوص القصة في فترة سابقة من تاريخ الأدب القصصي الجزائري.

نجد الراوي في هذه القصة منخرطاً في الحدث، إنه كما يقول النقاد شخصية مشاركة، مساهمة بشكل مباشر في تحولات الحكاية ومن هنا فهو العليم بكل شيء، فهو يقوم بمهمة السرد وهو نفسه الذي يقود المتلقي إلى مراحل القصة المختلفة حتى النهاية.

يمكن على ضوء تتبع مسار السرد في القصة أن نخرج بالبرنامج السردى الآتي:

- احتياج زوجة ولولاد البطل على الملح الفاسد
- يخرج البطل من البيت منزعجاً بحثاً عن ملح حقيقي
- يتيه البطل في المدينة دون أن يجد ملحا حقيقياً
- يواجه البطل الموت دون أن يدري
- يتحوّل البطل إلى فار ويختبئ في الجحر ولا يعود إلى البيت

نرى أن ما يسميه الباحثون السيميائيون موضوع "القيمة" يكاد يكون مجرد لعبة من السارد

وبالتالي، فإن القصة كلها في النهاية ليست إلا نصاً لغوياً تتدخل فيه عناصر مختلفة لتشكل بعض الدلالات التي يمكن أن تكون خارج- نصية، أي مجسدة للفكرة أو الموضوع الذي أبسّ عليه الكاتب النص ومحيلة على "الواقعي" بالمعنى البسيط للكلمة.

ضاد الملح في محلات البقالين ولكن من يجرؤ أن يقول هذا؟!

لحصب أن للنص أبعاداً أخرى، إنه يحكي لزمة خراب البلد برمته وانتهاك الشُّركات الأجنبية لقيمه الاعتبارية والأخلاقية، ومن هنا نستحيل كل العناصر السردية في قصة "الذين" للطاهر وطار إلى ملفوظات رمزية وليقونات بحاجة إلى تأويل إنها مجرد مسألة ورقية أي أن القصة مخيال فحسب.

تحتل المناظرة بين القطع والفار صورة كاريكاتورية وغير مبررة في النهاية في ثقافة العالم، ومن هنا فإن العداة القائم في النص بين الفار والنامس/القطط التي تموء، غير مبرر أيضاً في الواقع، وموضوع الملح ليس هو السبب وإنما هو عداة تاريخي قديم وبذا إننا عن الفار ليس إلا المواطن الفعل الشهم الوطني الغيور على بلده وعلى قيمه وأن الناس الذين يموؤون كالقطط ليسوا سوى السُّرق والصوص الذين خرَّبوا البلد وباعوا ثروته، لمكننا حينئذ أن نجزم أن هذا الصراع هو صراع ممتد في التاريخ ولن يهدأ أو يزول.

من جهة أخرى يحتل الفضاء قيمة كبيرة، إنه فضاء المدينة وهناك علاقة تنافرية بينه وبين الشخصية، حيث يرسمه الراوي على لسان الشخصية بقوله: "ربما لم يكونوا إطلاقاً في هذا المكان الذي أنا فيه، والذي لا أعرف ما يكون ولا ما رماني إليه، فالبقال الذي خرجت أفتني منه الملح الحقيقي، ليس بعيداً عن سكني، وها إنني أبعد بـ ١٠ كيلومترات".

ويذكر في موضع آخر أنه في شارع ومهما يكن الحال، فإنه مكان غير محدد

عابى، بنطرات الناس الذين يودون قتله أو دفعه إلى الانتحار وهنا يطغى السؤال: من هو الراوي ومن هو الفار؟ أليسا صورة واحدة؟ ليست المطاردة التي يقوم بها البقالون للفئران هي نفسها التي يعيشها الراوي/البطل؟ أليس الراوي هو نفسه الذي يستحيل فارقاً في نهاية الحكاية ويختبئ في الجحر إلى حين؟ من ناحية أخرى يبدو الراوي الشخصية الأساسية مختلفاً مميّزاً، سواء في طريقة نظره إلى الآخرين، حيث تغلب عليه النظرة التحقيرية والدونية للناس ومن هنا نراه لا يلتفت إلى أحد سوى إلى ظله أو من زووية قدرته على التحدي الاجتماعي والنفسي، فهو جريء إلى حد كبير، إذ يصور الراوي في حالة عري كامل، ويصطدم بالامبالاة للناس من حوله وعلى هذا فإن الشخصية، كما نرى، ليست مُعطى جاهزاً وإنما هي تركيب كما يقول فيليب هامون - يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص³، فالقارئ أن نستجمع كل هذه الإحالات والإشارات المنتثرة في نسج النص لوجدنا صورة متقطعة يصعب تركيبها بسهولة.

زاوية الرؤية أو التأثير الذاتي، حيث يكون الراوي هو نفسه للبطل، كثيراً ما يتم فيه السرد بضمير المتكلم وفي هذه الحالة تقترب الحكاية من السرد -سيرة ذاتي- وتصبح شخصية الكاتب جزءاً من المخيال القصصي، ولكن من الصعب الاطمئنان إلى هذا التحليل على أية حال، إذ أن الخطاب القصصي، في رأينا، لا يرتبط بأية سياقات خارج نصية ولو كان الأمر على الوجه الظاهر الذي عبرت عنه الكتابة، لقلنا إن الطاهر وطار يتناول في قصته هذه قضية

حافظت على بنيتها الفصيحة المتماسكة إلا أنها تتعدد في أبعادها السردية ويمكن أن نوصفها بالشكل الآتي:

- خطاب البطل/ الراوي

وفيه يخبرنا عن نفسه وعائلته ومشكلته التي من أجلها خرج في هاجرة النهار في عز الصيف وهي البحث عن الملح الحقيقي.

- يخبرنا أنه لم يعد يفكر في مشكلته وأنه أصبح يحب السير فقط.

- يصف نفسه من الداخل ومن الخارج ويقدم صورة بائسة عن الناس لهذا فهو يسير في اتجاه معاكس لهم.

خطاب الناس/ القوم

- يدعو البطل/ الراوي إلى أن يقتل الفار ويعتبرون على ثقافته.

- يعيشون في قلق مستمر جراء فساد الملح.

خطاب الصاحب

يدين الناس ويسخر من اهتمامهم بالملح في حين هناك ما هو أكثر قيمة منه.

خطاب البقال

نصيحته إلى البطل/ الراوي أن يفر بجذبه لأن كل الناس يبحثون عنه لقتله، وأن عليه أن لا يسأل عن الملح غير المستورد.

لا تتعد اللغة على المستوى الخطابي بل تبقى هي نفسها تهيمن عليها رؤية الراوي المنتمج في الحكاية.

ويذكر في موضع آخر أنه في شارع ومهما يكن الحال، فإنه مكان غير محدد بنقطة، أتى هذا من أن الوعي بالمكان في سيكولوجية الشخصية لم يكن موجوداً أو دامياً بالدرجة الكافية وفق المقطع السردى المشار إليه آنفاً أو لأنه مكان رمزي ليس غير ومن هنا لا نجد أن كاتب يومنا ببعض التفاصيل التعيينية للمكان القصصي.

ولذلك فالمكان في هذه القصة مفتوح ليس بالمعنى الجغرافي وإنما بالمعنى الدلالي، إذ يصبح أن يكون دليلاً على كل المدن الجزائرية أو العربية بدرجات متفاوتة ولكن إحالاته الجزائرية أكبر لأن لحكاية توظف بعض المشاهد المحاكاة لتوقع يومي.

ينتهي المكان الممتد بالشخصية إلى لا مكان، أي إلى جحر فار، وهو ما يعطي إبعاده عن العالم المحيط به الذي لا يستطيع التعايش معه، خصوصاً وأنه تعرض تماماً من ملابسه دلالة على الانقلاب الكلي على عالم يريد قتله، ربما لأنه فار "حقيقي".

على مستوى لغة السرد، نرى تلازم اللغة في تعبيرها عن مختلف المكونات مع الحركة، ولو تأملنا النص مرة أخرى، نوجدناه قائماً على حركة متواصلة من ابتدائية إلى نهائية، تتضح خاصة بنقطة انصلاق ونقطة وصول، كأن الفاعل الحقيقي في البرنامج السردى في عتاق متواصل ونحن من أجل ماذا؟ من أجل الملح؟ لا، لم تلك بغيتة لأنه تجاوز البقال المعتاد نون أن يشعر بذلك واستمر في الانصلاق والحركة، وعنى ذلك فإن اللغة تحاول أن تنقل لنا نضار والباطن، الحقيقي والمجاز ومقدمات الوصف والحدود والإخبار ويترشح من أنها

هوامش

* نشر الطاهر وطار في مجال القصة مجموعتين هما دخان من قلبي وزمانة

1- للطاهر وطار: تليين، ج/الأحرار الثقافي، ع/21، ماي 2007، ص24

2- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للتصوير، ت: منير عياشي، مركز الإمام الحضرمي للدراسة والترجمة والنشر، ط1993، ص72

3- Philippe Hamon, Pour un statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, éditions du seuil, p116

4- Gérard Genette, Figures3, Éditions Cérès; Tunis1996, p109

5- Joëlle Gardes -Tamine. marie Claude Hubert: Dictionnaire De critique Littéraire, Cérès Éditions 1998, Tunis, p308

بتنسبة زمن القصة وهو كما يعرفه جيرار جنيث:- زمن المدة الحكائية في شكلها ما قبل الخصائي إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالخصائص⁴ أما القصة والخصاب فيمكن أن ينظر إليها من ثلاثة منظورات: النضاء الديمومة، الفواتر.

يتحدد زمن القصة انطلاقاً من اللحظة التي خرج فيها البطل من البيت ليس هناك وقت محدد ولكنه يبدو أنه في الساعات الأولى من النهار، ثم يظل البطل سائراً على قدميه في المدينة لعدة كيلومترات ويبدو أن الزمن الذي يستغرق الحكاية يتواصل إلى ساعات. بالنظر إلى الأحداث المذكورة ويبدو الزمن الخارجي مرتبطاً باللمحة الراهنة التي يعيشها البلد، لأنه يذكر الفلوج الأمريكية الرسمية على المبدء المحملة بالملح المستورد إن الزمن هنا ليس إلا الزمن الكوني⁵، وهو ذلك الذي يمر سير الكون وفصول السنة ويشعر به الإنسان في لحظات خاصة، ولكنه بالنسبة للإنسان هو الخط الفاصل بين الميلاد والموت.

ختاماً يمكن القول بأن قصة الذين من النصوص التي لا تتعالى على الواقع ولا تتخبط فيه بشكل تسجيلى مباشر، بل هي قصة توظف المخيال القصصى للكاتب انطلاقاً من المعيش اليومي لتعيد قراءة ما هو أبعد فيه، أي الدلالات الواقعة على الحافة التي لا ينظر إليها بشكل جدي وهي تشكل -في رأينا على الأقل- لغة متميزة عند كاتبنا الروائي الطاهر وطار الذي يظل حاملاً الهواجس الوطنية الكبرى.



قصة مأساة فتاة جزائرية، والتي جسدها في شخصية «ذيلة» بنت الشيخ علاوة، وهي طالبة جامعية في السنة الأولى قسم الحقوق.

دليلة تحمل في بطنها جنينا غير شرعي، وتشرب الخمر، وتتمن على التكنخين، وتسيطر عليها روح الخمول لدرجة أنها لا تتذكر يوما قامت فيه بغسل ثيابها. ثم اقتربت من ابنة عمها «طعيمة» وقالت لها ساخرة: «أقسمي بحبك لي أن تفصلي مع ثيابك هذه الأثواب الدخلية، إنها نظيفة وإنما أحببت أن أزيل عنها رائحة الخزانة. وقيأتها على كتفها كما يفعل في الريف مع الرجال».⁽⁴⁾ هكذا كانت دليلة، همتها الوحيد هو التجول في شوارع مدينة الجزائر وأنهبها. كما كانت تسبب القلق دائما لأهلها. فهي عذبة مع نفسها، ومع أسرتها، وهي عتيبة ساخرة غير مبالية لأحيائها، ولعل ما يزرر معانقها قولها عن جسمها: «مستصير برميلة ذات يوم بفضل كريمو».

لقد ربطت «ذيلة» بين قلقها النفسي، وبين بنيتها الخارجية، وذلك من خلال علاقات مختلفة كعلاقتها بالمرأة التي كانت تحدثها قائلة: «أنا جميلة. أليس كذلك؟ إياك أن تعكسي أمامي صورة زائفة لحقيقتي. هذا شعري أعرفه بلونه الخروبي وطوله، هاتان عينايا العسليلتان الحالمتان بتجوير شيء ما... هذان حاجباي المقوسان الرقيقان، هذا أنفي المستقيم الذي يأنف من انحرافي. هاتان شفطاي الرقيقتان اللتان تحسانا لتكنخين أكثر من القيلات». وعن علاقتها بأبيها وعائلتها، كانت مجللة بالسخرية والاستهزاء، كانت تسمي أبيها «جنرالاً». طلب منها أبوها ذات يوم ألا

لمعاصرة، المستقلة؛ والتصورات التي عرفها تريف الجزائري في تسعينات. ثم اتجه زين هذوقة بعد ذلك إلى واقع المدينة، فكتب «بن الصبح» وقد عالج فيها قضية ضياع، ونضال المرأة وتحديها لمختلف المشاكل في عالم المدينة.

1- تقديم الرواية

«بن الصبح»، رواية للكاتب الجزائري عبد الحميد بن هذوقة، من مواليد 1925 ببلدية المنصورة ولاية سطيف. درس بالمعهد الكتاني بقسنطينة، وبالبزيتونة في تونس، ودرس الفرنسية ببلدته، وبفرنسا. بدأ الكتابة ميكرا، فكتب في القصة، وفي شعر، كما كتب المقال الأدبي. وبعد فترة صمت طويلة شرع يكتب الرواية، فكان أول عمل له رواية «ريح الجنوب» التي تعتبر أول رواية بالعربية في جزائر الاستقلال، ثم اتبعها بأعمال أخرى، معظمها تصب في التحولات التي يشهدها المجتمع الجزائري... منها قضية المرأة، التي يناقش مصيرها في غيابها. وهي تكافح اتجاه نماذج من ضروب الإذلال... في مجتمع يتعرض للتغيرات سريعة، ذات طابع اقتصادي وثقافي واجتماعي.⁽³⁾

تدور أحداث «بن الصبح» في مدينة الجزائر، وفي أرقى أحيائها في ذلك الوقت، حي بلكور. أما شخصيات الرواية فهي طبقة البرجوازية الصغيرة التي تعيش حلم التطلع، من هنا نجد تلك الخطوط العامة التي رسمها المؤلف من خلال الحدث الرئيسي المتمثل في

(4) عبد الحميد بن هذوقة، بن الصبح، لشركة التوزيع للنسبة والنشر، الجزائر، 1984.

(3) عمر بن كينة: دراسة في القصة الجزائرية القصيرة والنضوية، مؤسسة لوزنية للكتاب، 1986.

فالإجهاض في بداية الحمل أسهل كما قيل لي...»^(٧)

أص الشيخ علاوة أن أرضية الغرفة رجت من تحته رجا. أص بالغضب يخنقه خنقا لئلا. في الوقت الذي كانت العجوز كلثوم وزبيدة ونعيمة في الحمام. هناك تتعرف نعيمة على تقاليد حمام العروس.

اغتمت العجوز كلثوم الفرصة لتمهد خطبة وهيبة أئمة عبد الجليل من أثرياء الجزائر لابنة مراد، كما تحصلت على وعد زواج، من عمة وهيبة لزبيدة العانس. بينما تعود دليلة من شقة كريمو بعدما فلتحته في موضوع الحمل، فيؤكد على قرار الإجهاض فتتركه نهائيا. في الطريق تصادف نصيرة وتطلب منها مصاحبتهما تأخذها إلى سيارتهما، وكل منهما تحكي قصتها مع كريمو.

في الطريق يصانغان عمر في وضع غير لائق مع امرأة كجنينة، في حين كان رضا ونعيمة في اجتماع في مدرسة الحي.

تبدأ المناقشات بباب الثورة الثقافية، ثم تطرح قضية سوء توزيع الثروة الغذائية. والبعض الآخر يستنصر عن مصير المغرنيين، وفي السهرة يلتقي أفراد العائلة في الصالون، تسأل العجوز كلثوم الشيخ إذا كانت النساء مدعوات للعرس عند عبد الجليل. بينما يرجع رضا بسبب دعوة عبد الجليل للشيخ علاوة لقراءة الفاتحة لا لصداقته.

تستوقف دليلة مع نصيرة، وتتحذنان في المياسة والجنس، ويبدو اختلاف نظرهما لأن دليلة تحب كثيرا الحديث عن الجنس وما يتعلق

تركب مع أي كان إلى الكلية، ردت عليه ساخرة منه ومن نفسها قائلا: «على ماذا تخاف أيها الجنرال؟ انتهى الأمر... إنه هنا في بطني منذ شهرين»^(٥) هكذا كانت دليلة نموذج الانحراف، متمردة على الأوضاع والواقع الذي تعيشه، مدمنة على السجارة في ذلك تقول: «أشرب للدخان وفي غرقتي لأجنب نفسا بعد آخر، خشية أن تدخل لبي لو أحد إخواني، فأرمي السجارة قبل أن أقال مرادي منها... أشرب الخمر، وإذا شربت أحاول بكل الوسائل أن أسكر»^(٦)

أما والدها الشيخ علاوة فقد خرج لحضور أحد اجتماعات الميثاق، ولكن هذه المرة خرج مهزوما مبكرا إذ لم يجد لديه المنطق المقنع للدفاع عن المنظور الإسلامي، وقد انتصر عليه الشباب يدافعون عن الاشتراكية جاهلين بالإسلام، ولقاء عودته يلاحظ بما لم يتعود عليه لكتفاظ موقف الحاقلة بالمسافرين، وتصرفات أخرى لا أخلاقية تعجب منها. أما عند وصوله إلى البيت يطلع على رسائل موجهة إلى الأبناء، منها ما أسره، ومنها ما جعله يكاد يفقد عقله. منها رسالة إلى ابنه عمر مختلس لأموال الدولة، ومراد مازال على علاقة بفرنسية. لكن أكثر هذه الرسائل تأثيرا في نفسية الشيخ علاوة تلك الرسالة الموجهة إلى دليلة من كريمو بن عبد الجليل، لكنها مكتوبة باسم نعيمة.

فتح الشيخ علاوة الرسالة ومضى يقرأ ولا يصدق عينيه: «فكرت مليا في الموضوع والحل الذي انتهيت إليه هو أن نرى طبيبا..

(١) باز الصحيح، ص 1

(٢) باز الصحيح، ص 5

(٣) باز الصحيح، ص 46.

تكرهه تضع مولودها، فيست، وزدنت قلعة وضارب وبقي لحن توحيده هو اللجوء إلى نصيرة. هفتت نها وقيلت استضافها فاختت حقيبتها وخرجت نهائيا من البيت إلى غير رجعة تتفقد المكان الذي كان يأويها كم فقدت من قبل شرفها وشخصيتها مع كريمو.

2- الهدف من الرواية: نقد الواقع

يرى عبد الله أبو هيف أن: «هن الرواية بعد ذاته أقرب الفنون القولية إلى عمليات الوعي الذاتي بمعناها الجمعي والفردى لما تنتجه من رؤى ووعي العالم ومقاربة الواقع»⁽⁸⁾

لقد أمنت الرواية العربية الجزائرية منذ سبعينات في توقع الجزائري والتحويلات الاجتماعية الكبرى التي طرأت عليه في شتى مجالات الحياة، بروح نقاده، مثاملة، فكان الموضوع الغالب على الرواية العربية عموما، والجزائرية خصوصا هو الجراءة على نقد الواقع. وفي هذا الاتجاه يمكن أن نضع رواية «هان الصلح».

في هذه الرواية تناول عبد الحميد بن هدوقة واقع المرأة في مجتمع المبعينات في الجزائر. عالم موضوعه المسقوط، ممثل في شخص «ليلية». والمسقوط هنا أمله جملة من الظروف الاجتماعية تتعلق بالأسرة والمجتمع.

ومن جهة أخرى عرض نموذجا آخر مغايرا في رؤيته للحياة، بأبي المسقوط، ويتمثل في شخص «نعيمة» زمر الطالبة التي

به. فيم تذهب زبيدة رفقة العجوز إلى العرس وبعد أن يوصلهم عمر، يعود ليفاجئ نعيمة التي كانت تغسل للشرب، يحون تقينها، ترفض ذلك وترده عن نفسها.

تلق به زوجته لكنه ينعاب دور المعتدى عليه، تقضح زوجة عمر نعيمة أمام الشيخ علوة، هذا الأخير الذي ربط بين الحادثة والرسالة. تفكر في صرد نعيمة نهائيا بسبب ما شحقه بالعتلة من فضائح. وهي البرينة.

مراد ذاهب للعودة بأمة وأخته من العرس. تعجب من ثراء هذه الأسرة، ومن تحرر النسوة، وقد راقص وهيبة وأعجب بها.

بعد عودة العجوز وربيدة إلى البيت استقنتهما زوجة عمر بما حصل وأثارت كل شيء... أخبر الشيخ علوة زوجته مضمون الرسالة، فخرجت تشتم نعيمة وتصفها بالمجرمة، ومن ثم أرسل الشيخ إلى سي صالح يطلب منه المجيء، استفسر الرجل عن الشيء الذي أدى بأخيه أن يدعوه. سكت الشيخ لكن زوجته أثارت كل شيء ووصفت نعيمة بم نمت عليه. أخذ سي صالح ابنته مسرعا، خارجا من البيت. وأثناء وصوله عزل نعيمة في حجرة، وحفر لها قبرا، ثم أخذها في الصباح إلى مدينة تيزي وزو إلى طبيب أخصائي. ولما تأكد من عذريتها رجع إلى بيت أخيه، ومعه حزمة شهادات تبرأ نعيمة من الاتهام. الشيء الذي جعل الشيخ علوة وجها نوجه أمام أخيه، الذي يشتمه ويحقره أمام زوجته وأبنائه، مما دفع زوجته إلى القول: «هو فضحتك أنت... هي آخر عمرك تقرأ رسائل غيرك. من يفعل هذا؟ ثم أنت الشيخ العزيف تتخذع برسالة». في الأخير نجد دليلة المنصوية على ذاتها بعد أن صدمت بهذا الواقع المر. وقد فشلت في الحصول على بيت

(٨) عبد الله أبو هيف: أزمة الذات في الرواية العربية، مجلة الفكر مج 24، ع4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص 229.

عندما نتوغل في عالم «دليلة» النفسي، نجد أنها تعاني من الكبت الداخلي، فهي تقرر صورة الأب بصورة القائد العسكري «الجنرال» الذي يمثل الخوف والتكثورية في الأمر، فهي مع تمردا لا تجرأ أن تكلم أبها في أمر ما. فهي كما يقول الروائي: «نيس لها أب تكلمه، ولا أم تتصحبها. فالكبت هو الذي قادها إلى الهاوية والمقوطة».

نقول «دليلة» في ذي المعنى: «إن الكبت هو الذي جعل الناس يسبغون هكذا بلا منطق»⁽¹¹⁾. فهي تتحدث بمنطق الوعي بالأزمة، ولكنها لا تستطيع أن تتخلص منها. إن حل ما تقعه دليلة هو الانتقام من والدها الذي يمثل في نظرها وربما في نظر الكاتب، الماضي بقيمه الدينية، ومبادئه الأخلاقية التي تضع حداً لحياتها. وبعد، فهل يمكن أن نفسر المسائل المنحرفة الذي مشتهر فيه دليلة، بالانتقام من سلطة الأب؟ قد يكون في ذلك الكثير، إلا أن دليلة كانت تمك في داخلها بذور الانحراف، فكانت جرثومة التلوث أن أسلمتها إلى السقوط في فخ البرجوازية، التي يمثلها كريمو، الرجل الذي عبث بشرفها، وحطم حياتها.

إنها تعي سبب وقوعها في فخ «كريمو»، فالسبب في ذلك كما نرى هو أبوها، نقول محنة صديقها نصيرة: «كثير شيء في حياتي يجعلني أميل إلى هذه الطبقة. أبي منذ بدأت أعرف الدنيا، وأنا أسمعها يحدو ويثني ويمدح الأغنياء»⁽¹²⁾.

ومن جهة أخرى عرض نموذج آخر مغنيرا في رؤيته للحياة، يلي السقوط، ويتمثل في شخص «نعيم» زمر الضالعة التي نزحت من الريف إلى المدينة، طالبة العلم، وهي رمز المرأة الريفية المناضلة التي تبني السقوط في شبك البرجوازية، رغم كل المغريات، والمضايقات التي كانت تعاصرها في عالم المدينة. تلك هي أحداث الرواية، وأولئك هم شخصيات الذين حركوا أحداثها، فكانوا في أحيان كثيرة ضحايا لعالم البرجوازية حيث العلاقة بين الإنسان والإنسان قائمة على الاستغلال.

أثر الأسرة في خلق مصير الشخصية

تحدث «دليلة» من أسرة، يتصف رئيسها بالسلط على عائلته، فهو يعامل أولاده بالعنف، فلا سلطة في البيت إلا لسلطته، وذلك فهو أحد مصادر انحراف وتمرد أولاده. فهو يخاطب أحد أبنائه: «اسكت علي، فريد أن تعلمني، فيسكت الابن. وهو يحتر ذلك انتصاراً له»⁽⁹⁾. إن المعاملة القاسية هي التي جعلت البصلة «دليلة» تنخر في أحضان العيب والمجون. فهي لا شعر بعاطفة الأب، وهي التي تشعر بقسوته وجبروته، فهي وإن كانت تنخر في الشوارع عاتية، فلا تجرأ على ذلك في بيت خوف منه، فلما سمعت نكات باب غرفتها أضفت سنجرة بسرعة. وأشارت إلى امرأة هائمة: اتجرأ! وخرجت وغقت الباب وراءها بسرعة ثلا ينخر أبوها الغرفة»⁽¹⁰⁾.

(1) ابن الصبح، ص 28.

(2) ابن الصبح، ص 87.

(3) ابن الصبح، ص 34.

(4) ابن الصبح، ص 6.

رمزية الشخصية

1- شخصية دليلة:

من خلال شخصي دليلة يرمز الكاتب إلى مجتمع المدينة في الجزائر المعاصرة، الذي خبأ فيه الفساد، وانحلال القيم. وهو يركز على طبقة من طبقاته مبررة بحكم العادية فيه، وفي أخلاقيته، والكاتب إذ يقصّ عن قصة سقوط دليلة، فإنه يفعل ذلك انطلاقاً من الرؤية الواقعية الاشتراكية، فهو يحاول الكشف عن جوهر الشخصية في عالمها النفسي الخبيث، ليصل إلى أن فساد الجسد الممثل في شخص دليلة لا يعطي بالضرورة فساد الروح.⁽¹⁸⁾

لقد بنى الكاتب شخصية دليلة على موقف الانحراف والعبث والمقوّد، الذي هو حتماً تشويه للجسد. ولم يكن التشويه مقصوداً بذاته في الرواية، بل لقد استغلّه الكاتب من أجل تمليط الضوء على ظروفها الاجتماعية والتاريخية. ومن ثمّ وجد مسوغات لتبرير سلبية المرأة.

من خلال شخصية «دليلة» طرح ابن هدوقة قضايا بارزة في المجتمع الجزائري، فكان مكان المدينة خشية مسرح يتحرك فوقها الفساد، والاستغلال الطبقي، الذي تعرضت له «دليلة». إن الشخصية هنا لا تمثل قضية اجتماعية مفردة، إنما مجموعة من قيم وقضايا عصرها، وهي إذ ذاك تحمّل قضيتاً فكرية

كان كذلك تمرّد «دليلة» على عمرتها ومن ثمّ بيها. تقول: «عنتم فخر نبركن يكون لنحزن... شربت الويسكي قبالة الجامع».⁽¹⁴⁾ ولاب نيس وحده المسؤولين عن الانحراف وتمرّد «دليلة»، فإلام هي الأخرى مسؤولة عن هذا لسوء. فهي لا تعرف إلا الصراخ والعنف في علاقتها مع أولادها. فهي الأخرى تقبّلت دليلة لقب عسكري «الكومندن». بضعنا لكاتب من جدى صور الأم السلوكية، يقول لروى: «ظلم وجنت المجوز أولادها مع نعيمة في المطبخ وأمامهم صحن فيه دجاج، هجمت على الدجاجة ورمتها على الأرض، تكوسها بقدميها، فغضبت دليلة غضباً شديداً، فأمسكت أمها من ذراعها وهزتها بعنف».

أيّ أم هذه؟ وأي سلوك هذا؟ لقد كان الرجل (الأب) والمرأة (الأم) معا السبب في تدمير أبنائهم، فهما السبب في تدهور أبنائهم نحو الهاوية والابتذال، سبب هذه السيطرة، الأمر الذي دفعهم إلى حب الذات وإغراقهم في كل أنواع اللذات المحرمة».⁽¹⁵⁾

إن دليلة التي وعدت بتفجير البركان، قد اختارت طريقها، مع أنه طريق شائك تقول: «سأغادر هذه الدار، ينبغي أن تنفجر لتدع المكان لقيم دار أخرى أكثر ملائمة للحياة».⁽¹⁶⁾ وتنتهي هذه الرواية بمغادرة دليلة «الشكّة» تقول أختها الصعري: «أنت الأولى التي تخرج من هذه الشكّة بإرادتها! براغو».⁽¹⁷⁾

(14) نص، ص 307

(15) بمسة كيان: سيكولوجية المرأة ببيروت 1986، ص 320.

(16) ابن نصيح، ص 256.

(17) ابن نصيح، ص 330.

(18) ينظر، عبد الله محمد حسين: الإسلام والتاريخية في أدب نجيب محفوظ، مكتبة الأثر، الكويت، د.ب، ص 134.

حلّ الجزائر الفتية في السبعينات، فدلّية في معاناتها، هي الطبقة الكادحة التي قهرتها البرجوازية وهي في بحثها عن حلّ لمشكلاتها، تحاول أن تجد حلاً يعطيها مشروعية الميلاد.⁽²¹⁾

فمن خلال دلّية يؤكد الكاتب على التزام الذي تعيشه المرأة في عالم المتينة، فمن خلال العلاقات العاطفية الخطوة، والجنسية منها يعرض الروائي للآفات الاجتماعية والأخلاقية: مشكلة الزواج وعلاقته بالعقلية المتخلفة كما يمثلها الأب في الرواية الذي كان يعمل على تزويج «زبيدة» من برجوازي، وانتهى أمرها إلى العنوسة، ثم كان الانحراف مجعنا في شخص دلّية، نتيجة التطلع الطبقي الذي غرسه فيها.

تقديم الشخصية

وقد جاء في صورتين، خارجية ونفسية.

- الوصف الخارجي للشخصية:

اهتم الكاتب بتقديم الشخصية في المظهر الجسماني، إذ أبرز أوصافها الخارجية، لأن المظهر في نموذج المرأة بوجه خاص سيصبح عنصرا حاسما، ومصدرا وحيدا في كثير من الأحيان لجاذبية الشخصية، الأنوثة عند الرجل، أو كما تتصور تلك المرأة نفسها.⁽²²⁾

لقد جاء تقديم الشخصية، مرة على لسان الراوي، وأخرى على لسان الشخصية الروائية، التي تقدم أوصافها بنفسها، فالكاتب

ونفسية تكاد تغلب بصيغتها على واقع هذه الشخصية⁽¹⁹⁾

تبدو شخصية «دلّية» غامضة في بعض الأحيان، هذا الغموض الذي أتيها إياه الكاتب، يقوي الأبعاد الرمزية لهذه الطالبة، صفاتها، حركاتها، أقوالها، كل ذلك يحمل عدة دلالات.

يبدو أن الكاتب كان حريصا على تقديم صورة الجزائر من خلال دلّية، وربما يريد أن يصل إلى أن دلّية، هي الجزائر. فمن خلال الرواية نعرف أن دلّية من مواليد 1954 - تاريخ له قيمته الدلالية في حياة الجزائر - وهي الآن تبلغ من لعمل اثنين وعشرين سنة، أي في سنة 1976، تاريخ كتابة هذه الرواية.

إن تحديد الزمن الملدي على هذا الأساس مقصود عند الكاتب، فمُمر هذه الفتاة يمثل واقع الجزائر المستقلة في علاقته بهذه السنة التي كان ميلادها تاريخ شعب، ثم كان النصر، وكانت المعاناة، معاناة الجزائر، يقابلها معاناة دلّية.

فالكاتب يرصد من خلال عُمر «دلّية» الواقع الجزائري في فترة السبعينات بما يحمل من صراعات مختلفة، شمة حضارة إسلامية، وثمة الثقافة الغربية، وإلى جانب كل ذلك ظروف البلاد السياسية والاقتصادية.

لقد رمز الكاتب بوجه دلّية الجميل إلى صورة الجزائر، يقول: «أزدك وجهها جمالا وجاذبية، قمتُ توجد في حنة غضب».⁽²⁰⁾ هذا الوجه الجميل الجذاب، هو: جمال الجزائر. لقد تعرض وجه وجد دلّية إلى لتشويه، والاستبحة، والاعتصاب من البرجوازية. وهي

(21) نفسه، ص 101.

(22) حسن بحروي: بقية تشكّل لروائي، نمرق ثقافي.

بيروت، دة، ص 272.

(19) فخر، لفضة زهرة محمد سجاد: ترمز و لرمزية في أدب نجيب محفوظ، بيروت 1982، ص 131

(20) بن، صبح، ص 101.

مادية. فالجسد الفاتن الذي يوفر المتعة الجنسية. ومن هنا جاء اهتمام دليلة بمظهرها الخارجي، فراحت تهتم بهندامها لأنها اكتشفت أنه سر سيصرتها على الرجل. فهي تترك أن الجسم، ليكون أكثر جاذبية، لابد من إلبسه أجمل لباس، حتى تثير انتباه الرجل. ومن هنا كانت دليلة تفضل اللباس العصري المروج في عصرها. «طيست فستانا أزرق بلا أكمام من «الجين» الرقيق ثم وقفت أمام المرأة، فسرحت شعرها، ومسحت وجهها مسحا خفيفا ببدرة غطت ما عداه من شحوب، وأخذت قلم الكحل فأمرت به على جفونها، قم قلم الشفاه الغليظ الذي كان لونه ورديا بياض، فجرته على شفتيها المغلقتين».⁽²⁵⁾

إن هذا الاهتمام بالمظهر عند الشخصية، بقدر ما يكشف عن أغوار الشخصية، بما يليق به من أنماط تعري نفسياتها، ولعب دورا مهما في تطور ونمو الأحداث في الرواية. فالصورة الجسمية في الرواية هي إحدى الوسائل الفنية التي يعتمدها الفنان لتشويق القارئ، لمتابعة أحداث الرواية.

فالاهتمام بالمظهر عند «دليلة» له علاقة بتطوير الأحداث والكشف عن رؤية الجنس الآخر للمرأة. وهو أحد اهتمامات الفنان في هذه الرواية التي من أحد أهدافها تعرية النفس البشرية وكشفها على حقيقتها.

قدم الكاتب دليلة وهي تتنقل عبر الأحياء والشوارع، والكل ينظر إلى جسدها الفاتن، وجمالها الساحر، كان الرجال يعيقون طريقها. يقول الراوي: «وقفت دليلة في مفترق الطرق بين حسين داي والقيّة، لعل سائقا يدعوها للركوب. ولأخذ السواق يغازلونها من سياراتهم

حريص على تتبع حركات بطلته (دليلة) يقول: «أتمت دليلة الحركات الرياضية التي تقوم بها كل صباح، وكتمت من مرآة الخزانة وقالت لها وهي تنظر إلى وجهها وجسمها فيها: أنا جميلة، أليس كذلك؟ إليك أن تعكسي أمامي صورة زائفة لحقيقتي. هذا شعري أعرفه بلونه الخروبي وضوله. هاتان عينا العسلين المحتلمتان بتفجير شيء ما... هذان حنجري المقوسان ترقيقن.. هاتان شفتي الرقيقتان اللتان تصنعان التكخين والشرب أكثر من القبلات».⁽²³⁾ فهذا التقديم للشخصية بهذه الصورة، بقدر ما هو رسم للملامح الخارجية لصورة المرأة، فهو أيضا يوح يكشف عن نفسياتها. فالعينان تحلمان بتفجير شيء ما والشفاهان تصنعان الشرب والتكخين أكثر من القبلات. الشرب والتكخين: هو العالم الذي انغطست في أتونه دليلة بعد علاقتها بكريمو. مصدر شقاتها، الأمر الذي جعلها تظن في بعض الأحيان إلى الجنس دون تكرار.

فالمرأة (دليلة) تخاف من عبث الرجال بجسدها، وذلك أنها اكتشفت أنه أصبح يثرها بعد أن عبث به كريمو. وهي تتحدى وتؤكد أن جزءا منه لم يستسلم بعد، فتقول في ذلك: «صدري لم يستسلم بعد، ومازال دائما في حالة تأهب»⁽²⁴⁾ إنها تتحدث عن هذا للبركان الجنسي، كما تصوره نفسية أنثى تريد أن تثبت دائما وجودها بما تملك من مواقع الإثارة كالصدر مثلا. فغليظة التي تعرف جسدها، تعرف الكثير عن محيطها الخارجي (مجتمع المدينة) تعرف أن الرجل لم يعد يهتم في المرأة أخلاقها، بل أصبح ينظر إليها نظرة

(23) بن نصيح، ص 5.

(24) بن نصيح، ص 5

(25) بن نصيح، ص 120.

في أسرتها بالإباحية. فارتفعت في أحضان البرجوازية، وحين رفضتها لجأت إلى التيار الاشتراكي المضاد، في تأسيس علاقة مع نصيرة سواكوم حدث حلت ضيفة عليها عندما سدت في وجهها الأبواب، وهي تبحث عن حل لمشكلتها⁽²⁹⁾

- موقف دليلة من الجنس:

قدم لنا الكاتب شخصية دليلة وهي تقبل على الجنس بشراهة. فهي في علاقتها الجنسية التي لصاعت فيها عذريتها تقول: «لحبيت أن أقال منك ما لم تكله غيري، ولم أريد أن تكون تجربتي كامرأة تشبه الفحص الطبي» راحت دليلة تغرق من الجنس دون أن تفكر في عواقب الأمور، فهي لم تفكر في استعمال أي مانع للحمل، هل هي اللامبالاة؟ هي تعلم وتعني أنها المسؤولة الوحيدة التي تقع عليها المسؤولية. تقول: «أحمل في بطني جنينا، لم أفكر لحظة...»⁽³⁰⁾

- الصورة الجنسية لنعيمة:

قدم الكاتب الصورة الجنسية لنعيمة عن طريق إحدى شخصيات الرواية، شخصية لها دراية بالجمال، إنها صاحبة الحمام التي رحبت بها هكذا: «أهلا بهذه التي لا أعرفها، والتي جاءت بوجهها الجميل وجسمها النحيف تتحدثني في محلي».⁽³¹⁾

وبأسلوب الوصف يكشف الكاتب أكثر عن صورة نعيمة: «كانت نعيمة لا تتفك تبسم،

بالإشارات الضوئية، والبعض بالكلمات والغمازات».⁽²⁶⁾

- الصورة النفسية لدليلة:

تقدم دليلة سلوكها هكذا: «أنا أشرب الدخان، وفي غروتي أجنب نفسا بعد آخر بنهم خفية أن تراني أسي أو ألد إخواني فأرمي الميجارة قبل أن أقال مرادي منها... أشرب الخمر، وإذا شربت أحاول بكل الوسائل أن أسكر، لأنني أعرف أنني لا يمكن أن أكون سكرى في كل مكان ومتى شئت... وإن كانت لي علاقة جنسية برجل اضطره يكره ما يسمى بالجنس في حياته لأنني أعرف أن بعد ذلك الاتصال قد أبقى شهورا بلا اتصال».⁽²⁷⁾

إن تقديم الشخصية لنفسها بهذا الشكل يكتسي أهمية خاصة، فهذه أمور لا تجرا على الإدلاء بها كل فتاة، فهل هي النزعة التحررية التي تعلمتها المرأة في علاقتها بالاتجاه البرجوازي الليبرالي؟

إن النص المردي هنا يكتسي أهمية في علاقته بالبطل، لأنه جاء على لسانه.

عندما حملت دليلة من كريمو، نجدها تقبل بالعمل غير الشرعي رافضة فكرة الإجهاض التي راسلها بشأنها كريمو، باسم نعيمة تقول له: «تريد أن أجهض بالنسيبة ليك كل شيء سهل، ولم لا؟ أنظن أن الحياة تجري كما تحب أنت؟»⁽²⁸⁾

إن هذا الحوار يكشف عن نفسية رافضة، متردة، لا تحسب للعواقب حسابا، وتصر نفسها في اللحظة الآنية. فهي تعالج الضيق الذي تعيشه

(29) بان الصبح، ص 78.

(30) ينظر، فبمعلة للتوليد: صورة المرأة في أعمال بن هندوقة،

مخطوط مايجستير، جامعة الجزائر، الورقة 164.

(31) بان الصبح، ص 53.

(26) بان الصبح، ص 10.

(27) بان الصبح، ص 188.

(28) نفسه، ص 188.

إن عمق الكارثة التي نزلت بها، أضعفت
نعمة فاضطربت اضطراباً نفسياً قوياً، لكنها
عملت على التأكيد على براعتها وغرقت في
لجة من الدموع والأحزان، ورفضت اقتراح
دليلة المتمكن في الهروب معها قائلة: «كل
شيء، ولا هذا... لن أفارق الدار بهذه الصورة
ولو قتلني الأب».⁽³⁵⁾

ونعمة ذات عواطف صافية عميقة وقوية،
فقد كانت تنظر إلى والدها بشفقة وبشيء من
الاحترام، وقد عاد بها إلى القرية. وحين
حملها إلى الطبيب، الدكتور الاختصاصي في
أمراض النساء. يتلج صدرها، ترقص لحرف
لوحة المكتب سرورا لها. مدينة نبزي وزو
تتخذ فجأة شكلاً آخر رائعاً في نظرها...⁽³⁶⁾

- صورة نصيرة:

يقيم لنا الكاتب صورة نصيرة عن طريق
دليلة، يقول: «لاحظت دليلة جمال جسم
نصيرة وهي تبدو كالعارية في غللتها فقالت
في نفسها: (إنها جميلة)، ثم خاطبتها: جسم مثير.

كما قدمها الكاتب بشعرها المجعد، والذي
ساعدتها دليلة على تسريحه.

هناك صورتان متولذتان في شكل نصيرة.
الأولى: هي جسمها المثير، والثانية هي
صورة الشعر المجعد، والتي يوحي بعدم
اهتمام نصيرة بشكلها. نصيرة تبدو قليلة
الاهتمام بزيئها، رمز للبساطة، وانشغال
المرأة بقضايا النضال في حركتها النسوية، في
الثقافة.

وابتسامتها تلك أعطت لوجهها سحراً لم يرغب
عن صاحبة الحمام.⁽³⁷⁾

لم يحدد الكاتب في تصوير نعمة، تفاصيل
صورتها الجسمية ولم يزد عن كونها جميلة،
إلا أنها نحيفة، ذات شعر طويل. يؤثر على
ظاهرها انحطاط معنوياتها، فهي حين تهتمت
رورا افتقد وجهها كل ما كان يشع فيه من
سحر وجاذبية ولبتسام.⁽³⁸⁾ فهي فتاة سوية
ترفض الاحتراف، وقد تخاصمت مع الكليسة
التي تعودت الضغط على الأماكن الحساسة في
أجساد بعض زبوناتاها. وإن كانت تهتم بسلامة
جسمها بالتمارين الرياضية.⁽³⁹⁾

- الصورة النفسية لنعمة:

نعمة شخصية قوية مترنة، صعبة المثل فهي
تقول عن نفسها لدليلة: «أنا حرة والحرية لا
تقبل الأوساخ». هي عبارة قصيرة، ذات دلالة
كبيرة، إنه تصورنا للحرية القابعة آمن الذات
المستقيمة. عاملت الآخرين على أساس أن
الإنسان أكثر خيراً، مما يظهر عليها من
شُرور. فكان الامتحان الصعب الذي تعرضت
له، برميها باطلاً بالفواحش، والذي وضعها
بين فكي كماشة، لتختار بين أمرين أحدهما
مر: التخلي عن الدراسة، التخلي عن الأسرة
وما يتبع ذلك من السياسة. والتخلي عن
العاطفة الأبوية. فهي مرة تتعرض لمضايقة
من ابن عمها «عمر» الذي أراد الاعتداء
عليها، وانجر على ذلك غضب أسرة عمها
عليها باطلاً. وبعد ذلك جاءت الرسالة المعنونة
باسمها والتي تتحدث عن الحمل، فازدادت
مشكلتها، وكانت تؤدي بها إلى الموت.

⁽³⁵⁾ نفسه، ص 53.

⁽³⁶⁾ ينظر، ميمية الطويل، الورقة 15b.

⁽³⁷⁾ نفسه، الورقة 156.

⁽³⁸⁾ بان المصباح، ص 233.

⁽³⁹⁾ بان المصباح، ص 320.

5- عبد الله، محمد حسين: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، مكتبة الأمر، الكويت، د.ت.

6- عمر بن قينة: دراسات في القصة الجزائرية للقصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

7- فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، بيروت 1982.

8- هبة الطويل: صورة المرأة في أصل بن هوق، محفوظ منجز، جامعة الجزائر.

9- واسيني لرح: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

نصيرة منصنة في حركة الاشتراكية، نعت دور فعلا في جنب المناضلات، ومنهن دنية هذه الشخصية التي ابتلعها التيار الليبرالي، والتي وجدت المخرج في الاتجاه الاشتراكي.

إن نصيرة شابة سوية صعبة السقوط، أحست جميل نحو كريمو، رمز الليبرالي، لكن سرعان من تحنت عنه، لأنها لا ترى إرضاء لجسد منفصلا عن إرضاء الروح. تقول واصفة تجربتها معه: «وجدت أقوم وإذا بذراع تمتد فوق كتفي، ويميل علي ليعنني، قمت مغصبة بنفقت شديدة.. فارتضعت بتحتض، رحت كالمجنونة لا أقوى على شيء، كنت أحس أن روحي تكاد تمزق جسمي منحت»⁽³⁷⁾

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

1- عبد الحميد بن هوق: بان الصبح، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، 1984.

2- المراجع:

- 1- باسمة كيال: سيكولوجية المرأة، بيروت 1986
- 2- حسن بحراري: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، بيروت، د.ت.
- 3- عبد الله أبو هيف: أزمة الذات في الرواية العربية، مجلة الفكر مج 24، ع4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
- 4- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ت.



(37) بن الصبح، ص 101.

تقنة السيميويزيس

من انتاج القراءة إلى حدود التأويل

د.أ.وحيد بن بوحمريز

وبين الأسس الكبرى في المدرسة التفكيكية التي يمثلها الفيلسوف المشهور جاك دريدا.

ولكن، بين اتجاه يرتكز على قراءة لورثونوكسية واتجاه يتكئ على قراءة هلامية لتجسس تيار ثالث - ينطلق من أسس فينومينولوجية، خاصة ما يتعلق بكون المعنى حصيلة تفاعل بين ذات وموضوع -، طوره في ألمانيا أصحاب مدرسة كونداتنس مثل أيزر ويانوس، مستقدين في ذلك من أعمال تاويليين كبار؛ هيدغر وغادامير... وفي إيطاليا نجد الناقد والفيلسوف والمؤرخ والأديب أمبرتو إيكو.

وإذا حاول رواد مدرسة كونداتنس أن يبحثوا عن خصوصية العملية التأويلية في النصوص الجمالية: بأساوص أراد أن يجد ويحدد العلاقة الجدلية الموجودة بين أفق انتظار النصوص ومقولة المسافة الجمالية في ظل رؤية تاريخية، وأيزر أراد أن يدرس سيروية التفاعل في عملية القراءة، فإن ليكو كان طموحه الكبير أن يضع علما قائما بنفسه للتأويل، مستثمرا في ذلك السيميائية والتداولية وفلسفة اللغة.

انطلاقا من هذا المنحى الصعب، في مشهد تقاليف ما بعد حديثي، لا يؤمن بالنظام والعقل، كيف تستنى له ذلك؟

يرى الباحث في ميدان التأويل الذي أصبح يطال مبادئ متباينة، أن هنالك نزعتين تتنازعان الاستراتيجية والأنوات الإجرائية حينما يتعلق الأمر بعملية القراءة.

ويرجع هذان الميدانان إلى حساسية موضوعية ترى بأن النص متعال ومنفصل عن الذات القارئة، له قوانين اشتغاله المحيطة الخاصة به، وحساسية ذاتية تسمح للمؤول أو القارئ أن يستثمر كل خاطرة تنتج عندما يتفاعل مع النص مستثمرا عشوائيا اعتباريا دون رد الاعتبار لعالم الخطاب، من سياق داخلي وخارجي وظروف الإنتاج...

وتعد القراءة الموضوعية بمثابة تطوير للقراءة الحرفية التي ترى النص مطابقا لمعنى واحد لا بد من إعادة صياغته وشرحه بلغة واصفة، فلا يخفى إذن بأن أحسن ممثل لهذه الحساسية في الفكر المعاصر التيارات البنيوية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن اعتبار القراءة الذاتية تنويعا وتطويرا للقراءات الباطنية ésotérique المتمثلة في التأويلات الغنوصية والقبالية kabbalistique، وأحسن ممثل لها في الفكر المعاصر النزعات التفكيكية، إذ هنالك دراسات جمة جلبت التشابه الغريب الموجود مثلا بين مفاهيم ورموز القبالة عند المتصوفة اليهود

من الانفتاح إلى الحدود

فلكهما، قد اتبنت على مبدأ مفاده أن المعرفة هي إمساك بالسبب... فلكي تكون قادرا على منح العالم تعريفا سببيا، يجب بالضرورة أن تستحضر فكرة وجود سلسلة وحيدة الاتجاه. إن وجود حركة تسير من "أ" إلى "ب" يفترض غياب أية قوة قادرة للسير بهذه الحركة من "ب" إلى "أ". من هنا ومن أجل تبرير الطابع الخطي الأحادي الاتجاه للسلسلة السببية، يجب الاستناد إلى مجموعة من المبادئ: مبدأ الهوية ("أ"="أ")، مبدأ عدم التناقض (يستحيل أن يكون الشيء "أ" ولا "أ" في نفس الوقت)، ومبدأ الثالث المرفوع ("أ" إما صحيحة وإما خاطئة) (1)

لا يرى إيكو بأن العقلانية الأرسطية كانت لوحدها سائدة في العصر اليوناني أو الروماني، بل كانت هناك نماذج لاعقلانية تتحدى من فكرة اللاتهنائي، محاربة لها. فلم يكن أرسطو لوجده إغريقيا، بل نجد كذلك غربية أولينيس إغريقية أيضا. فالكتابات المعاصرة المهووسة بالنزعة العقلية والمتأثرة بفلسفة الأنوار، ركزت كثيرا على اللوغوس في الحضارة اليونانية متناسية نقبضه وفريقه الميثوس.

وفي القرن الثاني الميلادي، مع التوسع الرهباني الذي عرفته الإمبراطورية الرومانية، ساد نظام وسلم قائم على لملمة وصهر الكثير من الثقافات والديانات والانيات المتباينة في قالب واحد. ونستشف من هذا التكوين لاختراقا واضحا لمبدأ الهوية، لأن هذا العصر لصبح: "ملقى لكل الشعوب والأفكار، وأصبح لكل الآلهة الحق في الوجود... فلم يعد فرق بين إزييس وأستارتي وديميتر وسيبيل وأنايتيس ومنايا" (2)

حينما أصدر أمبرتو إيكو كتاب الأثر المنفوح في سنة 1962 بعد المحاولة المهمة التي قام بها كاستيه في تركيزه على القارئ في كتابه زمن القارئ، لاحظ بأن القراء والنقاد لم يروا في مشروعه أو مشاريع الآخرين سوى مقولة الانفتاح، متناسين الدور الديالكتيكي (الجدلي) للقاء بين القارئ والنص، فأفضى هذا إلى نوع من التطرف يرى بأن العنصر الجوهرى والمقولة المركزية في تأويل النصوص وفهمها تكمن في إعطاء المؤلفين حقوقا فانت كل الحقوق!

ولا ينسى إيكو أن يذكر بأن كتبه البارزة فيما بعد، التي لامس فيها مفهوم السيميوزيس البيروسي، قد حاول فيها للرهنة على أن هذه السيميوزيس الابتنائية يجب ألا تقودنا إلى الاعتقاد بغيباب نساموس للتأويل.

قبل أن يباشر إيكو مناقشة هذه الإشكالية، متصديا لردود أفعال مؤيدة ومناوئة، حاول أن يستعين بخلفيته وموسوعته التاريخية الرهيبة التي تطال المدونات اللغوية والآراء القديمة، للقيام بأركيولوجيا، يروم من خلالها الحفر والنبش في المقالات التي ساهمت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في إنتاج نوع من التأويل المفتوح الذي لا يستند إلى قاعدة على الإطلاق.

وكغيره من النقاد، بدأ بتتبع ذلك من الإغريق، الذين عرفوا جيدا مفهوم الموديس modulus، أي الحد الذي يكون فاصلا بين عنصر وآخر: فالعقلانية الإغريقية، من أفلاطون إلى أرسطو وكل من يدور في

يرى إيكو بأن الهرمية لوحدها لم تكن قادرة على بلورة نظرة منتظمة فاعلة، بل الأمر الذي ساهم في جعلها مقبولة وذات مصداقية في القرون الوسطى اختلاصها بالغنوصية: "العرفان". فإنسان القرن الثاني الميلادي بلور حالة عصابية بسبب مراهة المعنى وضيقه في هذا العالم السديمي. إذ أصبحت الحقيقة عبارة عن سر يحول على أسرار لا منتهية، مما جعل بروز حالة جديدة لرؤية العالم يطلق عليها إيكو الغنوصية.

"إن الغنوصية تحول في الإرث العقلاني على المعرفة الحقيقية للوجود التي تعد حيادية ودialeكتيكية في الآن نفسه" (5)

لهذا نراه في مبحث منطقي خصصه للكلام عن أبعاد ما يسميه الميميزيس الهرمية، يحاول معرفة طريقة التفكير التي يقوم عليها هذا النوع، مستعينا في ذلك بمفهوم البراتيفم، أي المقولة الإجرائية التي يحدد بها توماس كون الأرضية المشتركة لأنماط التفكير في حقبة زمنية ما.

بلية التفسيرات الباطنية

على الرغم من أن الكثير من المؤرخين الغربيين ربطوا الحضارة الغربية بأواصر النزعة العلمية والهيومانية والعقلانية، فإن إيكو، الذي يعد مختصا في القرون الوسطى، أمام الثمام عن هذا الوهم؛ لأنه يرى بأن اللامعقول كان دائما محايثا للمعقول في العصر الحديث، والمعقول من جهة أخرى كان محايثا كذلك للامعقول في الأزمنة القروسطية. هنا يرى بأن الكثير من النظريات النقدية والعلمية ترجع إلى

هنا، لم يجد الرومان خلفية ومرجعية ميتافيزيقية يتعكزون عليها لإضفاء الانسجام على هذا العالم الجديد المتباين والمتناقض مثل هرمس: "ذلك الكائن المتقلب والغامض، فقد كان أباً لكل الفنون وربما لكل اللصوص في الوقت ذاته، ولقد كان شبيخا وشاباً في ذات الوقت. ففي هذه الأسطورة نعرش على نفي لمبدأ عدم التناقض وكذا الثالث المرفوع، وفيها أيضاً تتكفى السلاسل المنطقية على نفسها لتشكل هرما حلزونياً: فال "مأبد" يسبق ال "مأقبل" (3)

في ظل هذا التعدد، وهذا الاختلاف الذي يولد نوعا من الهلالية الفكرية، تتغير علاقة الفرد بالحقيقة في حد ذاتها، فبعد أن كانت مطلقة وكيانا منسجما حتملا لمعنى يتطابق مع رؤية العالم والاعتقاد، بعد أن كانت أحادية لأنها قائمة على مبدأ الهوسا، أصبحت في هذا العالم المليء بالتضارعات والمتناقضات نسبية وشذرية تشكك في تطابقية العالم مع اللغة وتعدنية تقوم على مبدأ الاختلاف.

بالفعل، سيفضي هذا إلى اندثار طمأنينة المعنى، وبالتالي ستتولد علاقة جديدة بالكتاب، لم يعد هذا الأخير حاملا لمعنى كاف مضيقا بل أصبح لا يمثل سوى جزء من حقيقة موزعة جزئياتها في كتب أخرى متباعدة.

وتحت تأثير هذا التباعد اتوفقي نهج أحد مبادئ العقلانية الإغريقية، أي ما يعود إلى مبدأ الثالث المرفوع. فثمة كثيرة يمكن أن تكون صحيحة حتى لو تناقضت فيما بينها (4).

إن فكرة كلمات الإله غير المستنفذة، التي تذكرنا بالإله المتعالي في الديانات الغنوصية القديمة، والمتاهة التي تقتضي بأن العالم سديمي المعنى، تعدان بمثابة جوهر الفكر الهرمسي كما بين المختصون. ويحاول إيكو أن يشاطر نسبياً جيلبير دوران في رؤيته بأن العلم المعاصر في معظمه يحمل جذورا من الفيض الهرمسي، لهذا يضع الأصول الجوهرية التالية، الرابطة بين الهرمسية القديمة والفكر التفكيكي الجديد، ويعتقد فعلا بأن أفكار دريدا وجيوفري هارتمان وهارول بلوم تنويعات على السيمبوزيس الهرمسية:

1/ إن النص يعد عالما مفتاحا، يجد فيه المؤول روابط لامتنيته.

2/ لا يمكن للغة التقاط معنى وحيد وموجودا مسبقا كمقصد الكاتب مثلا، بتعبير آخر، تكون وظيفة الخطاب التأويلي في الكلام على مصادفة التقلابات النصية فقط؛

3/ تعكس اللغة لاتطابقية الفكر، ولا يعني "وجودي- في- العالم" سوى عدم قدرتي على التماهي مع معنى متعال؛

4/ كل نص يدعي التعبير عن شيء في حد ذاته، فهو عالم مخفي... فكل مرة يحاول فيها تحديد الشيء في حد ذاته، تنفجر سلسلة لا يمكن إيقافها من الإحالات للامتنيته، نقضي بأن هذا الشيء غير مطابق مع نفسه؛

5/ يمكن لأي فرد أن يكون مختارا L'élú، بشرط أن يضع اقتراحه المقصدي التأويلي في مكان مقصدية الكاتب، كل قارئ، هكذا، يصير إنسانا متساميا un

أصول باطنية، تنصهر كلها فيما يطلق عليه مصطلح السيمبوزيس الهرمسية.

إذ لا حظ صاحب كتاب "حدود التأويل" بأن العديد من النظريات المعاصرة (خاصة التفكيكية)، المناهضة لكل تفسير دلالي يطال النصوص الأدبية، تشترك في الكثير من الخاصيات والمقولات السائدة في الخطابات الصوفية والنزعات الغنوصية والسطحات العرفانية، وصل إلى الاعتقاد بأن بعض الأدوات الإجرائية التفكيكية ما هي سوى مقولات قبالية kabbalistiques مطورة، كأنه يريد أن يقول بأن التفكيك ماهو سوى محاولة لعلمنة فلسفة التصوف القبلية.

ولا يستطيع أي باحث إنكار الطابع العرفاني الهرمسي المبعوث في القبالة، مادام أحد المراجع الهامة في هذا الميدان، وهو جيرشوم شوليم في كتابه "القبالا ورموزها" يقرر بأن: "كلمات الإله لا بد أن تكون لا منتهية، أو، بتعبير آخر، لا تحتوي الكلمات المطلقة على دلالة في حد ذاتها، ولكمها حبلى بها، إنها تقوض في سطوح معناها اللامتناهية... وتتجلى الكشوفات الجديدة عند المتصوف كمفتاح يفتح أبواب الغيب، وفي أغلب الأحيان لا بد أن يضعيف المفتاح، فتتولد الرغبة العارمة للامتنيته في البحث عنه" (6)

إن استعارة المفتاح التي نجدها عند جيرشوم شوليم وفي بعض أعمال كافكا تذكرنا باستعارة أحد الحاخامات المفسرين للتلمود، القاضية بأن حروف التلمود أبواب تشبه إلى حد بعيد أبواب كثيرة لقصر عتيد، طلب من زائر فتحها بدون استئناء، ولكن خلطت له المفاتيح خلطا يجعله في متاهة مابعدما متاهة.

يطال السيمبوزيس الهرمية، فقد حدث مرة أن لاحظ طبيب بأن مرضاه الذين يعانون من سيروز القلب يتناولون إما الوبسكي بالصدود أو الكوتيناك بالصدود أو جين بالصدود، فاستنتج بأن الصدود هي سبب السيروز، لكن لو ندقق في الأمر ملياً لنلاحظ بأن الطبيب قد غفل عن عنصر مشترك بين هذه الأنماط الثلاثة من المشروبات على غرار الصدود، نقصد بذلك الكحول.

يتهم ليكو عن طريق هذا المثل، المنهج الذي يحاول اتخاذ موقف تأويلي من العالم بالاعتماد فقط على الأمارات البارزة، دون إعطاء الاهتمام لما هو جوهري؛ إن المبالغة في إسناد أهمية كبيرة للأمارات عادة ما يتولد عنها النظر إلى العناصر المكشوفة للهيكل باعتبارها دالة... إن السيمبوزيس الهرمية، في استنادها إلى مبادئ السهولة البادية في النصوص المنتمية إلى هذا التقليد، تذهب إلى أبعد من ذلك في ممارساتها التأويلية المتشككة.... إن الفكر الهرمسي يستند إلى مبدأ الانتقال المزيف. ووفق هذا المبدأ نفترض مايلي: إذا كانت "أ" لها علاقة ب"ب"، ول"ب" علاقة "ع" ب"ج"، فإن "أ" سيكون لها علاقة "ع" ب"ج". (8)

وبعد استعراض ليكو لبعض التفسيرات التي لا تخرج عن هذا النمط التفكير، على الرغم من كونها عامة وحديثة بالنسبة لأراء الهرمية القديمة، ونقصد بذلك تأويلات روسيتي الكوميديا الإلهية لدانت، حيث حاول إيجاد علاقات غير مسبوغة منطقياً بين وحدات نصية، وتفكيكات جوفري هارتمان الذي يعتبره ليكو من غلاة اللعبة الهرمينوطيقية، راح يحاول إعطاء

Surhomme، بعد الوحيد الذي يفهم الحقيقة القاضية بأن الكاتب لا يعرف ما يقول أثناء كلامه؛ لأن اللغة كانت تتكلم في مكانه؛

6/ إنقاذ النص، ولكي تتم عملية تحويل التوهم بالمعنى إلى وعي يرمي إلى كون الدلالة لامتناهية، لا بد أن يستشعر القارئ بأن كل سطر يضم ويخفي لغزاً ما، بأن الكلمات لا تصرح أبداً ولكن تهيج المسكوت عنه الذي نقف. هنا يقتضي الانتصار الذي يحققه القارئ استبطان النص بجعله يقول كل شيء، وهذا الاستبطان لكل شيء يعد ممكناً في حالة عدم تطابقه مع ما فكر فيه الكاتب؛ لأنه بمجرد وجود معنى مفضل على آخر، فلنكن على علم أنه ليس المعنى الحقيقي...

7/ المختار هو الذي يفهم بأن المعنى الحقيقي لنص ما يمكن في فرائضه.

8/ إن السيميائية (وكل النظريات المؤمنة بوجود أنظمة للمعنى) تعد بمثابة مؤامرة من الذين يريدون إقناعنا بأن اللغة أداة لتواصلية الفكر. (7)

ينطلق ليكو من أن فعل التأويل عبارة عن ممارسة عقلية ونشاط تفكيري، ولو نعود إلى التفكير فإننا نجد يركز على مبدأ التماثل المعقد كي يتخذ هوية وانسجاماً، ولا يمكن الفرق في هذا بين السيمبوزيس الهرمية وغيرها في اللغات، أي محاولة إضفاء انسجام ما على التأويل، بل في الوسائل، والمقصود بذلك الآليات المنطقية المعتمدة.

يضرِب ليكو مثلاً بارزاً كي يبين طبيعة السيروز التماثلية في الخطاب النقدي الذي

موضوع يقوم التآويل ببنيائه، وهو هنا لا يخرج من حدود الدائرة الهيرومنوطيقية المعروفة، ذا من جهة، ومن جهة ثانية، يعد التعرف على استراتيجية النص تعرفا على استراتيجيات سيميائية أو أسلوبية، فيمجرد أن يبدأ نص مثلاً بـ: "كان يا ما كان في قديم الزمان..." نفهم مباشرة بأن القارئ النموذجي يعد من الأطفال. ومن جهة ثالثة، تتم عملية الوصول إلى حدس خاص بقصدية النص عن طريق إخضاعها لسلطة النص باعتباره كلا متسجماً، فكل تأويل لجزئية من نص ما لا بد أن تثبت جزئية من للنص نفسه؛ لأن الانسجام الداخلي هو الرقيب على مسيرات القارئ.

غراماتولوجيا جاك دريدا

حاول دريدا كغيره من فلاسفة الاختلاف، كمارتن هيدغر وإيمانويل ليفيناس وميشيل فوكو وجيل دولوز، الانعقاد من الموروث الفكري الغربي المختزل في مقولة اللوغوس التي ما اهتكت تعيد إنتاج نفسها ومقولاتها وفق تمرکز قار، جزرته تراكبات وترسبات ثقافية تدعي العالمية، مضمرة أبعادها وغاياتها الإثنية. لرفع هذا التحدي المستحيل، حاول دريدا في كتاب الغراماتولوجيا، المطبوع سنة 1967 نشرح ما يسميه ميتافيزيقا الحضور عن طريق تفكيك المفهوم المساند للكتابة.

لاحظ صاحب الغراماتولوجيا بأن هنالك ازدياد تاريخياً متواضعاً عليه للكتابة، إذ توضع دائماً في المقام الثاني كتثمة وكتائوية بالنسبة للكلام، أو بالأحرى للصوت الذي حظي بمرتبة رفيعة في تاريخ الميتافيزيقا الغربية. كما لاحظ كذلك بأن هذا الاحتقار

بذيل سيميائي يتخذ كمبدأ اقتصادي في سيرورة التآويل المفتوح، فصب تجربته، لا بد لكل محاولة تأويلية الارتكاز على تماثل من نوع تشاكلي كما يحسده السيميائي للفرنسي غريماص.

يعرف غريماص التشاكل كما يلي: "هو سلسلة من المقولات الدلالية التي نقرأ النص من خلالها قراءة منسجمة" (9)

بمساعدا التشاكل على معرفة تيمة الخطاب، لأنه سيكون هو السليل النصي على الغاية الفعلية للخطاب، ومن جهة أخرى، تعد المراهات على تشاكل ما دون غيره معياراً للتآويل، ولكن بشرط عدم تضخيم الطابع المولد لهذه التشاكلات. لأن ذلك سيقتضي على مبدأ الاقتصاد الذي يعد سدا أمام التآويل الهوسي والعصبي.

على أن تركيز يكون على انساق النصوص، لا يعني بتاتا إغفالها لما يسميه بنسق الانتظار الخاص بالقارئ، فهو منذ كتابه الأثر المفتوح يحاول فهم العلاقة والرباط بين القارئ والنص فهما جدلياً، وليس المقصود من التركيز على مقولة القارئ البحث عن النوايا خارج النص، فايكو يكرر دائماً مقولة القارئ النموذجي على أنها تفهم ضمن استراتيجية نصية: "إن النص جهاز يراد منه إنتاج قارئ نموذجي. إن هذا القارئ، وأكرر ذلك، ليس هو ذلك الذي يقوم بتخمينات نقول عنها إنها التخمينات الصحيحة. فقد يكون بإمكان نص ما أن يتصور قارئاً نموذجياً قادراً على الإتيان بتخمينات لا نهائية" (10)

نفهم من يكون بأن النص ليس مجرد أداة تستعمل للتصديق على تأويل ما، بل هو

دنيوي، أي لا أميريقي ولا محتمل، على حقبة من تاريخ العالم، بل لقد أنتج فكرة العالم في حد ذاتها انطلاقاً من الاختلاف المتواجد بين الدنيوي واللائنوي، وبين البراني والجواني، وبين المثالي واللامثالي، وبين العالمي واللاعالمي، وبين المتعالي والأميريقي. يقول دريدا عن هذه الحركة: "إنها" حشرت الكتابة في وظيفة ثانوية وأدائية؛ فما هي سوى ترجمة لكلام ممثلي، له حضور عظيم: حضور ذاتي، وحضور بالنسبة للمثول، وبالنسبة للآخر، المعداد كشرط لكلمة "حضور" عموماً، وحصرتها من جهة أخرى، في كونها تقنية تكون دائماً في خدمة اللغة، وإسان حالها..." (13)

ويفترض دريدا مما سبق، محالاً البرهنة عليه في ثباتها الكتاب، ملمحاً مهماً خاصاً بهذه الحركة التي تحترم الكلام، وتؤدّي الكتابة؛ ويمكن هذا الافتراض في أن الصوت أو الحرف أقرب إلى المسلول *le signifie*، مما جعل الدال لا يحظى باحترام كبير في الحضارة الغربية: فهو دائماً إما تقنية أو تمثيل (14).

كما يؤكد دريدا طبيعة ازراء الكتابة عموماً في الحضارة الغربية، حاول أن يفهم دراسة تحليلية لعلم اللسان الذي أرسى أسسه اللساني المعروف فرديناند دوسوسير. منطقاً من أن لفكرة المحورية التي انطلق منها دوسوسير في محاضراته، ارتكزت على ثنائية تقديس الكلام وتدنيس الكتابة.

يعتبر دوسوسير الكتابة، حسب قراءة دريدا الجادة، حاملة لوظيفة تضيق للكلام أو تحريفه، لأن هذا الأخير يتماهى بالضرورة مع اللسان، واللسان له تقليد شفوي مستقل عن الكتابة. ولا ينسى دريدا تذكير القارئ

مرهون دائماً بتقديس العقل: اللوغوس، الذي لا يمكن أن نفرق بينه وبين الكلام/الصوت، ما دامت كلمة لوغوس نفسها تعني العقل والكلام واللغة في آن واحد. يقول دريدا أثناء تعليقه على أحد التصديرات التي وضعها في مقدمة كتابه:

"إن تاريخ الميتافيزيقا، على الرغم من ثباتاتها التي لم تسد فقط من إفلاطون إلى هيجل مروراً بليبنز، بل كذلك من قبل السقراطية إلى هيدغر، كان دائماً يخول للوغوس مصدر الحقيقة عموماً: إن تاريخ الحقيقة، أو حقيقة الحقيقة، كان دائماً... نوعاً من الطمس والكبت للكتابة على غرار الكلمة "الممتلئة" (11)

لهذا، لا يتحاشى من إعطاء وإقامة ربط مفهومي بين مايسميه التمرکز المنطقي *le logocentrisme*، والكتابة الصوتية: فما نطلق عليه تمرکزاً منطقياً: أي ميتافيزيقا الكتابة الصوتية، ما هو سوى تمرکز إثني في حالته الأصلية والصلبة، يبقّى اليوم فارضاً نفسه على المعمورة، ومتحكماً بنسق واحد، لأسباب مجهولة ولكن ضرورية وغير مقبولة لمجرد نسبية تاريخية ما" (12)

لا يرجع تقدير واحترام الصوت في الحضارات العالمية عموماً والحضارة الغربية خصوصاً -حسب دريدا- إلى اختيار كان من الممكن تجنبه بسهولة؛ بل يعكس هذا التقدير حالة اقتصادية *moment de l'économie*، أو قل "الحياة" بصفة عامة أو التاريخ أو الكينونة في علاقة مع نفسها، فلقد هيمن النسق "أسمعي أنكلم"، المتركز على المادة الصوتية، والمعطى كدال لا براني، ولا

عموما يعدان الميدانين المساعدةين بامتياز لبروز الكتابة المفتصبة لعذرية الصوت، أي للقطرة الأولى.

وكي يتبين التناقض المنهجي الذي انتهجه دوسوسير في نظريته، حاول دريدا أن يوجه له نقوضا يمس حدود أبعاده وغاياته التي بنيت عليها اللسانيات المعاصرة: لماذا ينزع مشروع اللسانيات العامة، يطال النظام الداخلي العام للسان، إلى رسم حدود حقله بنفي نظام معين من الكتابة، كشمسي برانسي عموما، ليس لأهميته (16).

هذا من جهة، أما من جهة ثانية، لا يمكن أن نسلّم بأن نظام الكتابة يعد برانيا وخارجيا عن نظام اللسان عموما، إلا إذا أقرنا بأن هذا التوزيع القار بين البراني والجواني لا بد أن يمر إلى جوانية الجواني أو برانية البراني، وهذا دريدا يركّز على أمر مهم جدا، يرمي إلى فضح الثنائية الواهية التي أقامها سوسير بين ما هو براني (الكتابة) وما هو جواني (الصوت). ومن جهة ثالثة، يلاحظ دريدا أن سوسير متحيز في لسانياته التي يروم منها الشمولية والعالمية، وفي نقده للكتابة الصوتية، إلى نوع واحد فقط من التراث اللغوي، قائم على اللسان الغربي، سليل الميتافيزيقا اللوغوسنترية المحددة لمعنى الكينونة كحضور، لهذا لا بد من إعادة تفكير مفهوم جديد للكتابة في تراث لغوي آخر، لم تمسه نزعة اللوغوس التي سيطرت طويلا على العالم.

ترمي إعادة تفكير الكتابة خارج ميتافيزيقا الحضور، إلى إعادة ترتيب علاقتنا مع الحقيقة في حد ذاتها، حقيقة لا تركز على أصل أو منبع متعال، ولا تقوم

بان هذا الاحترام للكلام، وهذا التخوف من الكتابة محدود بما يسميه بالكتابة الصوتية التي ترعرعت، وما زالت، في كنف اللوغوس الغربي أو ميتافيزيقا الحضور، لهذا نراه يقيم مقاربات مع الآراء التي بلورها أرسطو حول الأصوات والروح والرموز والكتابة من جهة، وأفكار دوسوسير التي لم تخرج من هذا التراث؛ الذي يعكس ويصف: "بنية لنوع واحد من الكتابة: الكتابة الصوتية، التي نستعملها، ونبني عليها معارفنا العامة من علوم وفلسفة، إذ، في هذه الحالة، من الأجدر أن نسميها نموذج "أولي من "بنية" لأننا لسانا أمام نظام معين، يشتغل بانضباط، ولكننا إزاء أمر مثالي يسير بطريقة واضحة عملا ليس دائما صوتيا" (15).

يلاحظ دريدا كذلك، انطلاقا من قراءته للمحاضرات السوسيرية بأن علة ملحوظات، مثبتة في الكتاب، حصرت الكتابة في كونها برانية عن الكلام الذي يعد بدوره جوانيا، أي محابا للنفس وللداخل، لهذا فما الكتابة سوى تمثيل ثانوي وصورة خارجية واغتصاب ومسخ وجسد فإن وسطحية فجوة وحجب للحضور الطبيعي، يمكن نقيها، مادامت خروجا عن القطرة والطبيعة، كما ننفي التصوير الذي يعد كذلك تشويها وتجنيدا وتمثيلا ثانويا للواقع الحقيقي للكتابة من هذا المنظور تصبح تكلفا وطبيعة ثانية.

لا يتعجب دريدا لثناء متابعيه لأسطر سوسير الزامية إلى نفس للكتابة، من أن صاحب المحاضرات ينتقد الفيلولوجيين والنحويين حينما يعتمدون في تحليلاتهم للفن والأدب كمادة ومتمن لدراساتهم، إذ يرجع ذلك، حسب رأيه، إلى أن الأدب والفن

كما يذكرنا من جهة أخرى مفهوم الفسحة قراءة دريدا لقرو يد: "إن الفكر في مجمله ليس سوى طريق للف والدوران" (20)

نفهم من التحديد الذي أولاه دريدا لنظام الكتابة كإحالات لامتنية للدوال، من أن الكتابة عبارة عن شبكة من العلاقات المعقدة، لا يتحكم فيها قانون مطلق أو ناموس متعال، ولا ترجع إلى أصل ميتافيزيقي أو معنى أولي أو مدلول حي، كما يحلو أن يسميه، ولا يسيرها مبدأ سببي أو مسار خطي أو عقل برهاني، بل ما يميز فعلا هذه الإحالات، كونها قائمة على مبدأ المصادفة، تتدخل فيها أسباب متعددة لدرجة الشعور بانعدامها، وتقوم على مبدأ التناقض كركيزة أساس في بث التشعيات المعنوية ضمن كتلة الغياب، المنعقدة المعالم والفاضة لكل مرجع، لهذا يصلح عليها فعلا مصطلح لا يتخفى دريدا من حشره ضمن معجمه الغرائبي exotique، نقصد مصطلح اللعبة، يقول في هذا السياق: "يمكن أن نسمي لعبة كل غياب لمدلول متعال كحالة لا محدودة من اللعب، أي كل ارتجاج ébranlement يمس ما هو أنطولوجي-ثيولوجي وميتافيزيقي الحضور" (21).

حاول دريدا توسيع مفهوم اللعبة، حينما ربطها بمفهوم جنيسد: تيفيرانس différence المقابل لمفهوم الاختلاف. ففي محاضرة ألقاها بـ: La Société française de Philosophie يوم 27 جانفي 1968، أي بعد نشر نص الكتابة والاختلاف والغراماتولوجيا بسنة واحدة، وأعيد نشرها ضمن كتاب جامع تحت إشراف جماعة تيل كويل Tel Quel حاول تفسير اختياره لكلمة تيفيرانس المولدة

على مفهوم المطابقة اليمينية بين اللغة والواقع، لهذا يركز دريدا على أمر مهم جدا يكمن في أن المرجع اليمينيولوجي من الأندر أن يتعزز على مفهوم الإحالة اللامتنية: كي تصبح فكرة الأصل لا متحكما فيها، [ففي العالم] أشياء ومياه وصور، كل يحيل على الآخر بطريقة لامتنية، وبدون منبع" (17).

ولا يعني هذا التركيز على مفهوم الحقيقة الجديد بأن الكتابة الصوتية بمنأى عن هذا النظام، فلو عدنا إلى جوهر الكتابة المغضوب عليها في الحضارة الغربية، لوجدنا: "إحالات الدوال [تتم] عن طريق شبكة من الأبعاد المتعددة، تربط بينها وبين دوال أخرى داخل نظام شامل، فنقل مفتوحا على كل استثمارات المعنى المحتملة" (18).

لهذا يقترح دريدا كبديل لمفهوم الدوال الاعتباري السوسيري مفهوم الأثر trace، كي يعطي بعدا جديدا للكتابة المستخلقة للكتابة الصوتية. فإذا كان الكلام يقتضي الآخر، المستمع كحضور، فإن الأثر: الركيزة الأساسية للكتابة، يقوم على مبدأ التأجيل la temporisation، والفسحة l'espace.

ومفهوم التأجيل يذكرنا بما قاله دريدا عن إيمانويل ليفيلاس حينما علق تعليقا مطنبا عن مفهوم الأثر: "لا بد من التذكير بأن ماضي مفهوم ما (لا يمكن تفكير معناه انطلاقا من صورة حاضر) يسمى المستحيل: اللامفكر فيه، ولا يصعب تفكير هذا المستحيل في أحضان الفلسفة على العموم، ولكن يطال كذلك كل فكر يرمي إلى عقد مصير خارج الفلسفة" (19).

هذه الاختلافات، لأن الديفيرانس تعد بمثابة أصل غير معتلئ، وغير بسيط، أصل مبين بإحالة الديفيرانس على الاختلافات، لهذا فإن كلمة أصل لا يمكن أن تواتيه.

يقول دريدا كي يمهّد لمفهوم الكتابة الجديدة: "فما أروم تسميته بالدرجة القصوى للكتابة l'archi-écriture والدرجة القصوى للأثر l'archi-trace أو بصفة عامة ديفيرانس، لا يخرج مما أطلق عليه مصطلح التأجيل والفسحة" (24).

فالدرجة القصوى للكتابة كما يفهمها دريدا، لا تخرج من كونها حركة للديفيرانس نفسه، فاتحة التأجيل مادام المتلقي القارئ يبقى دائما في حالة انتظار، أي بقاء المعنى في حالة توقف حتى يتم فصل عن طريق فعل القراءة، ويحل مفهوم الدرجة القصوى للأثر **غيابا** **بديلا** الهوية في ميثافيزيقا الحضور، لأنه من طبيعة تناقضية وصعبة التقبل في النظام الأرسطي، ولأن الأثر في حد ذاته، من جهة أخرى، لا يعكس فقط انمحاء الأصل، بل يرمي كذلك إلى الإثبات بأن الأصل لم يكتمل ولم يبن، لأن الأثر يعد أصل الأصل: "ولكن مع العلم بأن هذا المفهوم يدمر نفسه بنفسه، وإذا كان كل شيء ينطلق من الأثر فإنه يدعم تماما وجود أثر أصلي" (25)

السيمبوزيس الهرمية بين دريدا وإيكو

إن مفهوم السيمبوزيس الهرمية، الذي حاول أن يشرحه أمبرتو إيكو، عبارة عن مقولة تصيرية تنفرع عنها عدة مدارس قديمة وحديثة، وتتبنى على أصول ذات بنية مشتركة، لهذا حينما أراد إيكو إرساء

بحرف يشبه الهرم: A، حرف يكتب ويقرأ ولكن لا يسمع! وربطها بمفهوم اللعبة. كان صاحب نظرية الغراماتولوجيا مصر في تكتيكاته على انتقام جذري من الصوت، المتكى على السماع، وليس على الإبصار والكتابة.

يقر دريدا من جديد بأن مفهوم الديفيرانس غير مربوط بعلاقات الحضور، بل يرمي هذا المفهوم إلى الاعتماد على الاستراتيجية والمغامرة، فالاستراتيجية تنبذ كل حقيقة متعالية وحاضرة تدعي احتواء الحقل العام للكتابة، والمغامرة تحدد سمة معينة للاستراتيجية في حد ذاتها؛ لأن هذه الاستراتيجية -حسب دريدا- ليس المقصود منها تكتيكات لها أبعاد غائية، بل يسميها تكتيكات كفيفة *des tactiques aveugles*: "إنها استراتيجيات بدون أبعاد" (26)

إذا كان مفهوم اللعبة يقتضي الانتظار والمباغنة، فإن الأبعاد الاشتقاقية اللغوية التي أضفاها دريدا على مفهوم الديفيرانس ترمي، كذلك، إلى الاستعانة بجنس *différer* الذي يدل، زيادة على الخلاف بمعنى الصراع، على الاهتمام والاعتناء بالزمن والقوى في عملية تقتضي حسابا اقتصاديا، والمواربة *un détour* والأجل والتأخر والتحفّظ والتأمّل، بلخص دريدا كل هذا في مصطلح **تأجيل**. على العكس، فإن كلمة اختلاف: لم تدل البتة في جذرها الاشتقاقي على معنى للتأجيل أو للمختلف كصراع" (23)

يرمي مفهوم كلمة ديفيرانس إذن إلى حركية اللعبة التي تنتج الاختلافات ووقائع

بيرس كي يدعم نسقا فكريا مغايرا، ففتح الباب أمام ميتافيزيقا الغياب بمقولة السيميوزيس اللامنتهية؛ يقول في هذا الصدد: "كان بيرس في مشروعه السيميائي أشد حذرا من سوسير فيما يتعلق بالطابع اللاإختزالي لمصير الدليل" (26)

"[لقد] ذهب بيرس بعيدا في الاتجاه الذي أطلقنا عليه أعلاه تفكيك المدلول المتعالي، بوضعه، بطريقة أو أخرى، مصطلحا مؤمنا يخص إحالة الدليل على الدليل. لقد بينا [في كتابنا] اللوغوسونتريزم وميتافيزيقا الحضور كلذة وقوة وتنظيم وتفتيس لمدلول من هذا النوع، فزيادة على ذلك، يقر بيرس بأن هلاكية هذه الإحالة تعد بمثابة معيار يساعدنا على الاقتناع بأننا إزاء نظام من الأدلة" (27)

لا يخالف إيكو تأثير دريدا، في قراءته لبيرس، على مقولة الغياب التي يمكن أن تكون احتمالا فلسفيا في مقاربة الأنطولوجيا، لكن ما يرفضه ولا يقره في هذه القراءة، هو استعمال دريدا لمقولة الفتح السيميوزيس وفق آلية التركيز على جزئية من المتن البيرسي، تتناقض مع جزئية أخرى، ولا بأس أن نذكر هنا، أن إيكو هنا ليس بصدد احتكار تأويلي بيرسي، لهذا يقول إيكو في آخر سجاله مع دريدا: "لم تكن غايتي هي إعطاء تعريف للسيميوزيس اللامنتهية، بل حاولت تحديد الشكل الذي لا يمكن أن تكونه" (28)

يتجلى هذا الاستعمال، حسب إيكو، في أن فهم السيميوزيس البيرسية اتخذ صريقتين في فهم سيوزية الإحالات داخل النسق الدلالي: طريقة صحيحة حاول إيكو أن يماثلها مع المفهوم الذي اقرب به هيمسليف

نموذجه النظري، اتبع فيه طريقة السجال، ومناقشة كل الآراء التي يراها من منظوره متضرة ورائيكالية. فيعد أن نبش في أصول ومقولات السيميوزيس الهرمية في تجلياتها التاريخية عند الخيميائيين والقبالة والمتصوفة المسيحيين والغنوصيين والهرميين، راح يسلط الضوء على السيميوزيس الهرمية المعاصرة؛ أو مايسمى بنظريات المتاهة المعاصرة، والمقصود بذلك، ما يطلق عليه النزعة التفكيكية التي بلور أفكارها الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا.

ناقش إيكو دريدا بطريقة مباشرة في كتاب "حدود التأويل"، إذ خصص له فصلا ضمن باب أطلق عليه "السيميوزيس اللامنتهية والمحرفة"، وكانت غاية السجال نقد الاستعمال السيء لمقولات شاول سندر بيرس عن الانفتح التأويلي، الذي قام به جاك دريدا. فيمهد إيكو بتدقيق منهجي يفرق فيه بين هرمسية القدامي وهرمية دريدا أو التفكيكية عموما، فإذا كانت هرمسية القدامي تؤمن بوجود معنى كوني ومتعال، فاض عنه العالم قديما، وتحترق إليه كل الموجودات في العالم كما نراه في الأفلاطونية الجديدة التي تنطلق عليه مثلا اسم الواحد Le Un، فإن هرمسية التفكيكية لا تؤمن على الإطلاق بوجود معنى مفرق، لأن التأويل عبارة عن لعبة لامنتهية من الإحالات في عالم سيمي، منعتمد المرجعيات، معنوم المعالم.

بعد أن فكك دريدا، في كتاب "غرافولوجيا"، مفهوم التأويل الاعتباضي السوسيري، ورفضه بأسبق الميتافيزيقي القنم وأقر على الحضور، عرج على

نفهم مما سبق، أن إيكو يعتقد مبدئياً بأن كل فكرة راديكالية أو متطرفة تحمل بذور فنائها وتتلفضاتها في حشاياها؛ كل فكرة ناسفة لغيرها بطريقة مئوية تقع في الدور المنطقي، أي تنفي نفسها من حيث تنفي ضدها، فإذا كان دريدا، حسب مساهمة إيكو، يذهب إلى أن كل تأويل ما هو سوى لعب، لا طائل من للبحث ورأيه عن معنى ما، مقارق ومتمال، فكيف استعان بقراءته لبيرس كقراءة مثقلة ومكتملة، كي يؤسس عليها نظريته في هشاشة المعنى وزنبيته؟ إذا اعتقد بأن قراءته تماهت مع قصيدة بيرس، فهو بصدد مناقضة أهم عماد في هيكله النظري.

ولو عدنا إلى بيرس كي نقرأه قراءة نسقية مكتملة، فأنا مسجّد مع إيكو مؤشرات تبين على الحقيقة، نزوع صاحب نظرية السيميوزيس إلى لانهاية الأئلة والعلامات، ولكن من جهة أخرى هنالك عدة مؤشرات أخرى كذلك تدل على أن مفهوم السيميوزيس اللامتناهية يقتضي شروطاً وحدوداً توقف سيرورته؛ فيرس، كما اكتشف إيكو، مفكر غائي، يربط مفهوم التأويل بالغاية المرجوة من عملية الفهم؛ فعندما اقترح بيرس تعريفاً للتفسير على شكل معلومات تقود إلى التعرف عليه وإبتاحه، لاحظ: أن ما يميز هذا التعريف هو أنه يوضح دلالة كلمة الأليوم من خلال الإشارة إلى ما يجب عمله للحصول على معرفة خاصة بهذا الموضوع (30)

ولكي نفهم الطابع البراغماتي عند بيرس، لا بد من الإشارة إلى أن عملية الفهم عنده تتم عن طريق الموضوع المباشر،

ثانية الموضوعة dénotation والإيحاء connotation في سيميولوجيته، والتي بنى عليها فيما بعد رولان بارت صرحه السيميولوجي، وطريقة هوسية ومسرطانية ومرضية؛ تؤمن بأن سيرورة الإحالات لا تنبني على نسق معين أو ناموس قار، ففهم العالم عبارة عن لعبة من الإرجاعات تتحكم فيها المصادفات.

ويكتشف إيكو، أن الغاية الداعية إلى التحويم على اللعب اللولبي للعلامات، والأشياء المعبرة كذلك كعلامات، في السيميوزيس الهرمسية، لا تعود إلى أبعاد تربوية أو أخلاقية أو سياسية؛ بل تعود فقط إلى اللذة في حد ذاتها، فما يشدنا في التأويلات العميقة داخل المنظومة التفكيرية يختصر في سحر البيان والغرائبية التي يغلف بها التفكير خطابه، فيمهد الاعتناق من هذا الربط، ومن هذا العقد فكتشف أننا إزاء اللامعنى.

يقر صاحب كتاب "حدود التأويل" مؤلف الغراماتولوجيا في أن الإبلاغ لا يختزل في مدلول واحد، وأن المدلول الحرفي من طبيعة إشكالية، ومن أن العالم عبارة عن علامة تحيل على علامة تحدث قطعية مع سياق كيفية كان نوعه للإعلان عن مولد سلسلة لا منتهية من العلامات، وأن العالم لا يمكن أن يفكر بدون علامات، كل هذا، حسب إيكو: "ليجعل من [دريدا في هذه الحالة أو في حالات أخرى، يقول أشياء لا يمكن لأي سيميولوجي أن يتجاهلها. ومع ذلك فغالبا ما يؤكد دريدا حقائق ليست بديهية، تقوده إلى اعتبار حقائق كثيرة بديهية على أنها حقائق بديهية" (29)

سجل حول التأويل والتأويل المضاعف

بعد أن حاول أيكو في كتابه المتقدمة، التركيز على دور القارئ في عملية إنتاج النصوص، واضعاً منظومة معرفية وترسنة من المصطلحات الجديدة والأصيلة، انتقل في السنين الأخيرة إلى الاهتمام بحدود وشروط الانفتاح في سيرورة التأويل، فقد لاحظ بأن الكثير من المهتمين بالتأويل المنفتح والقراءة الحرة، تركوا العنان لهذا النشاط الطليق، دون رد الاعتبار لمقولات النص واستراتيجياته، مما جعل الكثير من القراءات ذهانية ومنحرفة ومرضية.

يطلق أيكو على هذا التأويل المنحرف مصطلح التأويل المضاعف *surinterprétation*، في مقابل لتأويل بصفة عامة، وعندما استدعته جامعة كورنيل سنة 1990، للمشاركة في مؤتمر: *Tanner Lectures* اختار موضوع: "التأويل والتأويل المضاعف" كي يكون محل نقاش وتوسيع.

كان من بين الحضور المهتمين في هذا الملتقى: ستيغان كوليني، وجوناثان كولر، وريتشارد رورتي، وكثير من الطلبة المهتمين والروائيين والنقاد، وبطبيعة الحال كان النقاش مليئاً بالإنارة وزخراً بالفائدة، مادام كان هناك عدوان في المجال المعرفي لإيكو، ريتشارد رورتي المعروف بتجاره للتدولي الجديد، وجوناثان كولر، الذي يعتبره أيكو أحد "مريدي القناع"، أي قطب مرجعي من أقطاب التفكيرية في العالم الأنجلوساكسوني.

المقابل للمعنى الحرفي، وتبدأ سيرورة السيميوزيس مع الموضوع الدينامي، ولكنها تتوقف مع مايسميه بالمؤول المنطقي النهائي، أي العادة. فهذا المفهوم الأخير، عند بيرس، يحمل أبعاداً إجرائية براغماتية، حينما يتعلق الأمر بتخيي المجموعة البشرية: "إن النظر إلى العادة باعتبارها قانوناً، معناه النظر إليها بصفقتها ما يشبه المحفل المتعالي، أي باعتبارها مجموعة بشرية تعد ضماناً بيذاقية على مقولة الحقيقة، حقيقة غير حسية، وليست واقعية بشكل ساذج ولكنها عرضية. وبدون هذا لن نفهم لماذا يتحول المؤول، انطلاقاً من سلسلة التأويلات إلى تمثيل آخر يصاحبه مثل الحقيقة... إن فكرة المجموعة البشرية تستعمل باعتبارها مبدأ يتجاوز القصصيات الفردية للمؤول الفرد... فالتأويل ليس وليد بنية الذهن البشري ولكنه وليد الواقع الذي تشيده السيميوزيس... وفي جميع الحالات، فإن المجموعة البشرية عندما تنتج مدلولاً، إن لم يكن موضوعياً فهو بيذاقي، وسيتم على أي حال تفضيله على أي تأويل آخر لم يتم الحصول عليه نتيجة لإجماع المجموعة البشرية" (31).

نصل في هذا المقطع إلى عنصر مهم جداً، لم يصرح به أيكو، ولكن نلمحه من وراء أسطره؛ يشتمل في أن أية محاولة ترمي إلى فتح التأويل بدون أن تتخذ لها الآخر غاية كشرط في عملية الفهم، فإنها مستقط في شراك الذاتية الفجة، كما هو الحال بالنسبة للتفكيرية التي ترى النص مفرغاً من المعنى، لأن هذا الأخير حصيلة لعبة ذاتية يقوم بها القارئ.

رورتي وثقافة التأويل/استعمال

يعد رورتي، حالياً، من أهم الفلاسفة في الولايات المتحدة والعالم الأنجلوساكسوني، كتب عدة كتب، نذكر من بينها: Les conséquences du pragmatisme سنة 1993، و L'homme spéculaire سنة 1991، و Contingences, ironie et solidarité سنة 1991.

لخص ستيفان كوليني عموماً تفكيره الفلسفي وأبعاده العلمية في المقدمة التي كتبها لتقديم مناقشات الكتاب، فأرجعه إلى نزعة تروم التفكير على هامش الفلسفة الغربية عموماً، بعيدة عن الميتافيزيقا التي تبحث دوماً عن نمط الوجود الحقيقي للأشياء، كمحاولة لتمثيل الطبيعة، فما يهم رورتي بالخص في ابتكار أدوات لغوية ومعجم متنوع، ليس لمقاربة الظواهر، بل لمعرفة غاياتنا ومصالحنا، فتاريخ الفلسفة، كما يفهمه رورتي، هو تاريخ البحث عن منفعتنا لآراء الأشياء وآراء العالم. (32)

لهذا لا نتعجب، من أن أول بادرة نقدية قام بها رورتي للتعليق على نظرية إيكو للتأويل، تركزت على محاولة نصف ثنائية تأويل / استعمال: "ففي نظره، كما يرى كوليني، ينحني إيكو للفكرة التي تعطي طبيعة ما للنص، والتي بفضلها، يحاول التأويل المقبول إضفاء وإضاعة، بطريقة ما، هذه الطبيعة. على العكس من هذا، يروم رورتي أن يتأسى فكرة اكتشاف الطبيعة الحقيقية للنص، بدعوتنا إلى تفكير معظم الأوصاف، التي نراها نافعة، انطلاقاً من الغايات المتباينة، التي تعد في الأخير من نصيبنا" (33)

إن فكرة بسيطة كهذه، كما يحلو لجوناثان كولر أن يصفها، يمكن أن يوجه إليها سيل من النقد، أهمه، ما يتعلق بأن تركيز رورتي على الطابع الغائي النفعي الشمولي للثقافة يعد نوعاً من الحيف والتعميم؛ لأن تاريخ الثقافة والفلسفة لا يعكس دائماً استعمال الأفكار لأغراض خاصة مرهونة بالمنفعة عموماً، هنالك الكثير من النظريات نجحت، بدون أن تتخذ لها منحنى نفعياً.

لا يتهرب رورتي من هذه المحاولة النقدية المستفزة لصرحه، بل يستثمرها (يستعملها) كي يكشف الخطأ الذي وقعت فيه الأفكار السائدة والآراء الجاهزة، وكي يضع الإصبع على الجرح، مبيناً بأن أهم النظريات خلورة، التي تناسبت البعد الاستعمالي النفعي للتأويل، هي النزعات السيمولوجية والمجيب أن هذه النظريات، المهمة بهذا، يسميه النصانية، La textualité تعكس يؤس وهشاشة المنظومة الفكرية الغربية، التي تركز على ما هو عارض (اشتغال النصوص) وتغني ما هو مهم (الغاية للنفعية).

يحاول رورتي، في بداية مناقشته لأهم أفكار صاحب نظرية القارئ النموذجي، مساواة الطابع الغائي من وراء تقسيم إيكو للقصدية إلى ثلاثة أنماط: قصدية القارئ، وقصدية النص، وقصدية المؤلف. ويذهب إلى الاعتقاد بأن السبب المتواري وراء هذا التقسيم يتمثل في تقسيمه الذي يطال: "ما يطلق عليه [إيكو] "تسجام النص الداخلي"، و"المسارات اللامتحمك فيها من طرف القارئ". ففي نظر إيكو، تتحكم الأولى في الثانية، وترجع الطريقة الوحيدة التي تكشف

بعض أجزائها مع البعض الآخر، ليس بوسعنا أن نتحكم في ملفوظ حينما نواجهه مع موضوع ما، في حين، يمكن لموضوع ما أن يمنحنا من إثبات هذا الملفوظ. يتسنى لنا متابعة ملفوظ ما، فقط، حينما نواجهه مع ملفوظ آخر، مرتبط به، وفق علاقات استدلالية متشعبة، ذات مائة ما" (36)

يتضح من هذا، بأن رورتي حريص على الاعتقاد بأن ثنائية طبيعية/ ثقافة، تعد وهما متجزأ في الثقافة الغربية، لأن العالم ما هو سوى علامات لغوية، نستعملها وفق معطيات نفعية وغايات براغماتية.

ويعتقد رورتي، باحثاً عن الخلفية الضمنية المتحركة في أفكار إيكو، والتي تطل كل الثقافة والمعن الغربي على العموم، بأن المنظومة الاحتجاجية الراضية للزعة الاستعمارية، والمشجعة للأبعاد الأخلاقية الإنسانية، تعود إلى:

(1) التراث الفلسفي، الذي يعد ملول الأرسطية المؤمنة بوجود هوة حقيقة بين ملريد القيام به، بطريقة تحررية سلوكية من جهة، وما نحاول الوصول إليه لاكتشاف الحقيقة من جهة أخرى؛ لأن لتحرر الشخصي مفيد بالحقيقة المطلقة، بنظام العالم، الذي يقوم على مقولة التطابق في هذه المنظومة.

(2) لما المنبع الثاني، فيعود إلى المنظومة الكانطية المفرقة بين القيمة والشرف، فالأشياء تحصل في طياتها قيمة، أما الإنسان فيحمل شرفاً، ومقاربة البعد الإنساني كاستعمال، يعني تحويله إلى أداة وقيمة، وللب التشيؤ يقوم على هذه الأدوات، لهذا كل استعمال للنص، فهو استعمال للإنسان من

عن تحمينات قسدية القارئ إلى اختبارها انطلاقاً من النص ككالية منسجمة" (34)

ورورتي، بصفته براغماتياً، لا يؤمن بوجود شكل متعال لما يسميه إيكو الانسجام، يسبق النص، كي يتخذ مقولة الماقبل، يمكن التحويل عليه في تأسيس منظومة معرفية، تركز عليها التأويلية. لأن الانسجام لا يخرج من كونه مقولة مرهونة بما هو هام ونافع: "أفضل القول، بأن انسجام النص، ليس شيئاً يمتلكه النص قبل أن يوصف... لأن الانسجام مرتبط بالحالة التي يجد فيها أحداً شيئاً مهماً لقول مجموعة من السمات والأصوات بطريقة تربطها مع أشياء أخرى نعتبر عنها، انطلاقاً، من فائدة ما" (35)

لم يتوقف رورتي عند هذا الحد، في تبين الطابع القبلي، ذي الأبعاد الكانطية، في فكر أمبرطو إيكو، بل وسع نقده هذا الجانب، حينما عرج على مفهوم الموسوعة، الذي يفهم عند إيكو كشرط في عملية الفهم، وكعماد لتجلي عالم الخطاب المتحكم في عملية تعضيد النصوص وتأنيثها، وفق النشاط التأويلي لعملية القراءة، وإذا كان إيكو يفهم العلاقة بين الموسوعة والعالم فهما جدلياً، أي أن الموسوعة تساهم في عملية تأويل العالم كخلفية وتعاقد ومواضعة، والغالب بدوره، أو النص، يساعد على إعادة ترتيب أو تعميق أو تصحيح وتفكير الموسوعة، فإن رورتي، يبدو أنه تغافل هذا الجانب، عندما أراد بلورة ما يطلق عليه الموسوعة-المتاهة، يقول في مدخلته: "يمكن للموسوعة أن تتحول بواسطة الأشياء التي تعد خارجة عن نطاقها، ولكن من غير الممكن أن يكون متحكماً فيها، إلا بمقارنة

جوناثان كولر: وثائق التأويل والتأويل المضاعف

يبدو أن محاضرة ومداخلة رورتي استغزت كثيرا كولر: بروفييسور في اللغة الإنجليزية والأدب المقارن، ورئيس Society for the Humanities Cornell، لدرجة أن رورتي أخذ حصّة الأسد من تعليقات كولر المنافع عن التفكير.

يرى كولر بأن التأويلات المتطرفة كثيرة في الحقل النقدي الأدبي والثقافي، لأنها ضرورية لتوسيع الثقافة القارة، وتجاوزها من زاوية أخرى. بل يربط كذلك بين الإبداع وهذا التطرف التأويلي الذي يحدّ شرطاً له ومحظراً. فلو لا هذا التطرف الذي مارسه يكون نفسه، في العديد من القراءات خاصة التي طالت دانتي، لما أمكنه أن يكون صاحب روايات عظيمة مثل: اسم الوردة، وبنول فوكو، وجزيرة اليوم الأمس وبودولينو: "إن ما يسميه يكون تأويلاً مضاعفاً، يمكن أن يكون في الواقع ممارسة تضع أسئلة ليست ضرورية في التواصل العادي، ولكنها تمكّننا من التفكير في طرق اشتغالها" (37)

يشبه كولر التأويل المضاعف بإفراط في الأكل، فهناك أناس يتوقفون في أكلهم عند نقطة يجب التوقف عندها، وهناك من يكمل ويزيد إلى درجة التخمّة، مع العلم بأن الإفراط في الأكل لا ينقلب دائماً إلى حالة مرضية، بل له نصيب من الفائدة. [١]. لا يعتبر التأويل الفاتض جوهرياً، حاملاً لحالة ذهانية مرضية، بل يمكن أن يكون شرطاً في عملية تحويل الكيونة الإنسانية. يقول في هذا الصدد: ألا يمكن القول، في الوسط

وجه آخر، يمكن خنقته بسهولة في قائمة ما بعد خارجاً عن الأخلاق.

على الرغم، من التعليقات التي وجهها رورتي لأراء أمبرتو ليكو، كمنائى لمنهجية التي تروم دائماً الالتزام بالأسول النقدية الغربية، أي أن يكون لا يخرج من تفكير العالم من مقولة الحد والمقابل، وأن العالم هو ما تجلّى من حقيقة كانت ميثوقة فيه، فإنه يوافق من زاوية أخرى، ويضع نفسه في جبهته، عندما يتطرق الأمر بنقده للتفكير.

يوافق رورتي ليكو، في ملاحظته الرامية إلى الاعتقاد بأن ما يقوم به الكثير من التفكيريين حينما يؤولون (يفككون) النصوص، وبالأخص دريدا، لا يخرج من إرادة، تروم إثبات أفكار قلبية، أي عملية إسقاط، ليس الغرض منها تأويل وتفكير النصوص، ولكن تدليل على القوة التي تمتاز بها اللغة في إنتاج قدر لا منته من السيميوزيمات.

إن لضمّام رورتي إلى ليكو، وسع جبهة الصراع في هذه المناظرة، إلى درجة انطباق مقولة "عدو عدوي صديقي"، فكان الأمر انقلاب من صراع بين ثلاث جهات: سيميائية وبراعمانية وتفكيرية، إلى جبهتين فقط: التفكيرية والسيميائية-البراعمانية، لهذا سلاحظ بان جوناثان كولر، نصير التفكير والتأويل المضاعف سيوجه سهامه إلى نزعتين، سنكتفي فقط بتبيين حججه في الدفاع عن التأويل المضاعف كما يفهمه ليكو.

رورتي وايكو للتفكيك، نلتزم في أواخر المداخلة، مقولة نقدية تكشف النقاب عن البعد التفكيكي الذي يحتوي به كولر. ينتقد رورتي التفكيكية ويتهما كما قلنا أعلاه، بالتمسك بوجود مفترض للبنىات والميكانيزمات النصية، كي يخرج بنتيجة تلخص في إلصاق تهمة الإسقاطات المجانية بهذا الخطاب، لكن كولر يرفض ذلك تماماً، مبينا بأن التفكيكية تبرز في ممارساتها التشرحية للنصوص، وأن الدلالة مرتبطة بالسياق، لأنها نتاج علاقات من طبيعة نصية جوانية وتناسية، كذلك. والمهم في كل هذا أن السياق نفسه غير محدد، فهناك دائماً إمكانيات سياقية رهبة لا منتهية وغير محتودة، أي لا يمكن رسم حدود لهذه الطاقة التوليدية مهما حاولنا ذلك.

ولا يعتمد كولر كثيراً من التناقضات الحاصلة أثناء سرورة التأويل المضاعف، فالثقافة الغربية حصيلة كيميائية متنوعة جداً من التناقضات والتعارفات كما يشهد تاريخها الثقافي وعلم الأفكار، فمحاولة إضفاء هوية واحدة على هذا الكم التراكمي يعد ابتساراً ونسفاً لثراء متنوع، يدل على أن الإنسانية خليط هجين من الأفكار والأصداة المتداخلة والمتباينة، لهذا يعتقد كولر: "أن ما يمنح التفكيكية بعداً أساسياً ودوراً نقدياً هو هذا الانخراط الدائم في كل التناقضات الهرمية التي تبين الفكر الغربي، وهي تقابلات يتوهم البعض أنها انتهت إلى الأبد، إن هذه التقابلات الهرمية هي المؤسسة لمفاهيم الهوية وتشكل لحمية الحياة السياسية والاجتماعية، إن الاعتقاد بأننا تجاوزنا هذه التقابلات، سيؤدنا إلى التخلي بلباقة عن الممارسات النقدية بدأ بالثق الإيديولوجي" (41)

الأكاديمي على الأقل، بما أن الأشياء هي كما هي، أفلا تكون جرعة بسيطة مسن البروباغندا ضروريا من أجل تقويم صحيح للأشياء". (38).

لهذا، يرفض كولر ثنائية: تأويل/ تأويل مضاعف، موظفا مصطلحا آخر: التأويل الناقص، وهو: [الذي] يفشل في استيعاب عدد كاف من عناصر [النص]، كما أنه لا يستطيع استحضار النصوص السابقة فعليا، لوقف فيها على أثر خفي... ويحدد علاقات التأثير الممكنة" (39).

انطلاقاً من هذا البعد التأويلي الخاص، يمكننا-- حسب كولر-- التعليق الفوري على المثالين الذين أوردتهما إيكو للتدليل على ما يطلق عليه التأويل المضاعف؛ فقرة هارتمان لوردزورث، وقراءة روسيني لدانتى تنزعان "لألف قابلين" بين قضيتين" (40).

إن الذي يقرأ أفكار كولر، انطلاقاً من مداخلته التي بين أيدينا، يلاحظ فكراً لا يتماهى كلية مع أفكار التفكيكية التي أرسى قواعدها دريدا، فعندما يحاول تقويم التأويل إلى كامل وناقص، وإزالة التأليفات الهلالية والمطاطية (القائمة حسب تعبيره) بين جزئيات النص، فإنه يخالف مبدأ جوهرياً في التفكيكية، يتجسد في نبذ الثنائيات مهما كانت، لأنها نتاج تفكير الميتافيزيقي، خاصة إذا تعلق الأمر بالقضايا، التي يكون الغرض من إرسائها فهم العالم والوجود وفق معايير الحكم: صديق/ كذوب، وصحيح/ خطأ، وناقص/ كامل.

لكن، على غرار هذه الأفكار الغائمة، التي لم تخلق موقفاً محدداً من انتقادات

الوردة و"بندول فوكو"، منوها بأن ما يخالفه فيه هو ذلك الربط الميكانيكي بين إيكو للمفكر وإيكو الأديب.

هذا الخلط جعله يقرأ الناصين قراءة مبسرة: "يمكنني القول بأن رورتي قرأ، هذا مما لا شك فيه، روايتي، ولكنه أولى اهتماما ببعض الأوجه، متغافلا عن الأوجه الأخرى تماما، استعمل جزءا فقط من روايتي، مستثمرا إياها لحججه الفلسفية، أو كما يحلو له أن يقول، لاستراتيجياته البلاغية." (42)

تعد هذه الملاحظة، نقدا ضمنيا موجها لاسمعية رورتي الفجة، لأن القارئ إذا ولج عوالم النص، باحثا عن أفكار مسبقة، أو غايات وفوائد قبلية، فإنه سيلوي عنق للنص بغير أجزائه إلى ما هو مفيد وغير مفيد.

لا يخالف إيكو كولر، من جهة أخرى في أن القراءات الفاضلة يمكن أن تكون مرات حصة، فهذا حاصل لا شك فيه، وتاريخ الأفكار في العالم يشهد عليه، وبنته، لكن ما يحاول إيكو التركيز عليه، هو أن القارئ أو الناقد له الحق أن يسأل نظريته حول حدود التأويل كما يشاء، وأن يوقفها حيث يشاء، لكن لا يمكن لهذا الناقد الادعاء بأن كل ما يؤول بهذه الطريقة الفاضلة فهو مقبول، لهذا من العسير أن يقرأ أخيل هوميروس قراءة تجسده كصورة لعذابات المسيح، وإن كان لأي أحد حق التشكيك في حقيقة الهولوكوست، فليس له الحق في إنكار هيروشيما، لأن المجموعة البشرية بالمفهوم البيروسي أجمعت على ذلك.

لوصول إخلاص إيكو لبيرس، إلى الاعتقاد بأن القراءات المتعددة لنص واحد، إن كانت تستفذه من جهة ما، فإنها تفجره

يمكن أن يعكس هذا الموقف المضطرب عند كولر، أزمة الخطاب التفكيكي بصفة عامة، كخطاب راديكالي قريب من النزعات الشكية والسوفسطائية، التي تقع في فخ نفي الذات من حيث نفي الآخر، لأن السؤال الجوهري، الذي شكل أزمة المناهج النقدية والفلسفات المتطرفة في العصر الحديث، يكمن، (كما يقر بذلك دريدا نفسه في كتابه: الكتابة والاختلاف)، عندما تتبع دراسة فوكو لتاريخ الجنون) في ثلثيا الفكر الغربي: كيف يتسنى للنقد جذري تفكير الوجود خارج الميتافيزيقا الغربية القائمة على اللوغوس، وهو ما زال يستعين بمقولات ولغة الميتافيزيقا في حد ذاتها؟.

يعتقد الكثير من المفكرين والفلاسفة، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر اللساني، بأن نقاد الميتافيزيقا افطنوا إلى هيتين عورتها، وكشف مستوراها وقويض أسسها، ولكن لم يفلحوا في اقتراح البديل.

تعقيب إيكو على التعليقين.

كان تعليق إيكو في آخر الكتاب باردا نوعا ما، وكأنه شعر بأن النقاش اتخذ مسارا عقيما، لأن كل جبهة تشبثت بأفكارها، متخذة طريق العرض الذاتي والدفاع عن الأنا، دون الانفتاح على الآخر، لهذا لا نجد تلاحقا لتطوير الآراء والأدوات الإجرائية.

ابتدا إيكو تعقيبه مشاعبا كعادته، إذ تسائل متقصا أفكار رورتي، ماهي الفائدة المجنية من قراءة رورتية لأفكار إيكو؟، طبعا يتراجع عن هذا التساؤل السقراطي مبينا بأن حجج التشكيكي Le sceptique لا فائدة منها على الإطلاق. لكن يشكر رورتي على قراءته الرائعة لروايتي "اسم

الفرنسية. وإرتأينا أن نركز على عرض مالم يترجمه المترجم لأهميته القصوى.

(1) المصدر نفسه: ص 29.

(2) المصدر نفسه: ص 29/28.

(3) نفسه: ص 30.

(4) نفسه: ص 38.

(6) Gershom G. Scholem: La kabbale et sa symbolique, traduit par Jean Boesse, édition: Payot, Paris, 2003. p23

(7) U. Eco: Les limites de l'interprétation, pp 64/65.

(8) امبرتو إيكو: المصدر السابق، ص 60/59.

(9) A. J. Greimas: Du sens, édition Seuil, Paris, 1973. p88.

(10) امبرتو إيكو: المصدر السابق، ص 78.

(11) Jacques Derrida: De la grammatologie, édition Minuit, Paris, 1967, pp 11/12.

(12) Ibid: p 11.

(13) Ibid: pp 17/18.

(14) Ibid: p 23.

* يمكن العودة في هذا الصدد، إلى القاموس الديريدي الذي وضعه تلميذه ومترجمه إلى اللغة الإنجليزية: جيوفري بنيتون، خاصة مادة signe صفحة 26 ومادة différence صفحة 70 ومادة métaphore ص 114 ومادة écriture ص 43.

Geoffrey Bennington: Derridabase, 2DITION? Seuil; Paris, 1991.

(15) J. Derrida: De la grammatologie; p 46.

(16) Ibid. p58.

(17) Ibid: p 55.

من جهة أخرى، فتجربته اللغوية التي دامت أكثر من عشرين سنة، في قراءة "سيليقي" جيرار دو زفال، بينت له الطابع التوليدي النصي والطاقة الرهيبة المبنوثة في فعل القراءة، إلى درجة أنه اقترح سيميوز دلم ثلاث سنوات، خصص لهذا العمل الأدبي، شارك فيه العديد من طلبته الأكفاء كما وصفهم.

يختتم إيكو، بعد كل هذا، بمفارقة جوهريّة تعكس الدوران الفارغ، للقباع في هذا النقاش، رغم حيوية الآراء المطروحة وعمق الانتقادات النافعة، تعود هذه المفارقة إلى تناقض غريب، تجسد في هذه الدعوى: إذا كان كل واحد يحمل حقيقة الخاصة، (جوهـر فكر كولـر وروـرتي) فلماذا نتعـب أنفسنا للمجيء إلى هذا الملتقى، ما الفائدة من تبادل الآراء والرؤى، أليس من وراء كل هذا نزعة صموفة في كل واحد منا أن يكون في هرمونيا مع الآخر، أي "لا نبحث عننا" المجموعة الثقافية؟ يقول: "أنا سعيد لأنني لا أفكر بهذه الصيغة، لهذا أشكر كل من ساهم في هذا السجل بأرائه المحفزة وتاويلاته التي طالت نصوصي. وأنا على العلم بأن كل واحد منكم يفكر مثلي، إلا ما تعلق بجوهـر حديثنا اليوم" (43)

هوامش:

1/ امبرتو إيكو: للتأويل بين السيميوتيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي الجامعي، الطبعة الأولى، بيروت، ص 26/25.

ملاحظة: يد هذا الكتاب ترجمة جزئية لمجموعة محاضرات تلقاها امبرتو إيكو في الولايات المتحدة الأمريكية، جمعت بعد ترجمتها من الإنجليزية إلى الفرنسية، في كتاب بعنوان interprétation et surinterprétation بترجمة الأستاذ بنكراد، وقرأناها مع الترجمة

(35) Ibid: p89.

(36) Ibid: pp91/92.

(37) مقال لكوثر ضمن أمبرتو إيكو: المصدر المتفق، ص 178.

(38) نفسه، ص 177.

(39) نفسه، ص 175.

(40) نفسه ص 174.

(41) نفسه ص 189/188.

(42) U. Eco: Interprétation et surinterprétation; p 131.

(42) Ibid: p140.

(18) Ibid: p 67

(19) Jacques Derrida: L'écriture et la différence, édition: Seuil, Paris, 1967, p194.

(20) Ibid: p 333.

(21) J. Derrida: De la grammatologie, p 73.

(22) Jacques Derrida: La différence, in Théorie d'ensemble, édition Seuil, Paris, 1968, p 68

(23) Ibid: p 46.

(24) Ibid: p 52.

(25) J. Derrida: De la grammatologie, p 90.

(26) Ibid: 70

(27) Ibid: pp 71/72.

(28) أمبرتو إيكو: المصدر المتفق، ص 137

(29) المصدر نفسه، ص 129.

(30) نفسه، ص 131.

(31) نفسه، ص 135/134.

(32) Stehan Collini: Interprétation terminable et interprétation interminable, in Interprétation et surinterprétation, traduit par Jean-Pierre Commetti, édition: PLF, paris, 1996, p10.

(33) Ibid: p11.

(34) Ibid: p 87.

بعض حيل
في التناقض الاستراتيجي
المعروف في الفلسفة والمنطق



الكتاب

تمثيلات القراءة

في الخطاب النقدي العربي الراهن

أ. حفيظ ملوحي

جامعة "سعد حجاب" البلدة

لا يمكن ضبط مسائل القراءة على وجه التحديد؛ ضمن كيان الخطاب النقدي الراهن دون الأخذ بالأولويات التي يضعها الناقذ العربي في حساباته؛ وفي ذلك مطلب فقه المفاهيم النظرية وليس للتعاظمي معها على وجه التقليد والاستيراد؛ مما قد يثير تساؤلات عديدة بإمكانها أن تعكس فحوى هذه القضايا على موال التحشيس للموالي:

هل من سبيل بضمن بروز تصور جذير لمعالم قراءة مجدية تنصف النص وصاحبه على حد سواء؛ مع ضمان حق القارئ ودوره في العطاء والتجديد؟ وإلى أي حد نقف المقاصد السياقية كعائق؛ إن اقتصرنا على إسقاط مفاهيم جاهزة على بنية نصية متحركة ومفتوحة على كل احتمالات التأويل؟ أيها أفضل الولاء للإستراتيجية النص أم الإحاطة بإستراتيجية القارئ بمنظار التجاوب مع مسار القراءة؟ وفيما تكمن صفات هذا القارئ؟

قد يتطلب منا هذا البعد التحليلي الكشف عن مجرى علاقة القارئ بالنص من جانب والكيفية التي قد يتحقق بفضلها استثمار هذه العلاقة من جانب آخر على أساس المردود بمعنى معرفة ماهية الأمر الذي توصل إليه

تقديم الموضوع: مسلك بحركة التساؤل

في ظل الفضول والوجوب بنفس الإرادة والهدف تثيره. النظرية ويحقق فيه النص ويتنازع فيه القراء بجذل الفهم والمقاصد ذلك؛ هو فعل القراءة الذي لا يصمت مع كل كتابة ونجد أدراجه في سياق هذه المعالجة التي أرادت لنفسها الرتبة في صنع السؤال والموقف لأنها ببساطة هي الأخرى قراءة بزاوية العلم أكثر من الذوق

مجرياتها، ولنا أن نتخذ مبدأ التفاعل كخيار فعال في رسم هذه العلاقة على قدر أحقيتها ومصداقيتها من الزاوية التي يحددها فولغاغ ليزر (Wolfgang Iser)¹¹ من خلال استثمار خطاطة النص وبلوغها رتبة التوجيه للرفع من همة القارئ حتى تتحرر طاقة النص من الكبت مقابل إثارة وتحريك طاقة القارئ ذهنيا ونفسيا ومعرفيا فيقع نتيجة ذلك التجارب لكن ليس في نطاق الرضوخ والتبعية العمياء كما هو حال القراءة الاستمساكية التي تبقى دائرة التآويل في سياق سيرة الكاتب الذاتية وبعض المعالم الحياتية التي لا تعطي الفرصة السانحة لمبدأ وضع التوازن بين سلطتي النص والقارئ بعد سيرين مجري احتكار نفوذ صاحب النص بطريقة تسفيسية؛ قد تؤدي إلى الإهدار بلدية النص وتنامي المنحى الإبحائي الذي يرفضه واقع النص وخصوصيته ومن ثمة تأتي حركة التآويل محاولة نزع الحاجز بين الخطاب ومعناه دون أن يتحقق فيه هذا المملك بصورة كلية أو اعتباطية؛ بالرغم من أن مرجعية النص تستند في بعض أطروحاتها إلى الواقع بما في ذلك المرجعية التاريخية وبعض الحقائق الاجتماعية السائدة؛ لكن يبقى المعلم الأدبي يظل لدى مخيلة القارئ في تشويد عالم يرضاه لنفسه في وضع قارئ شعر أو رولية اعتبارا إلى الوسيط اللغوي¹².

قد يقتضي تدخلنا في صلب الموضوع التعرف على موقف الناقد العربي المعاصر من المسألة، وفي هذا السياق نرى الناقدة سيزا قاسم أن القراءة تظل على وجه الضرورة عملية واعية إن أرادت لنفسها ذلك؛ بحيث تأخذ في اشتغالها خلفية معرفية

القارئ، وهذا هو الغالب الذي يراعيه الخطاب النقدي العربي الراهن في تصورنا من منطلق ما نقترحه أدبية النص وما نريده الذات الشارحة بلوغه بأسهل وسيلة ممكنة، وحتى يستقيم دور فعل قراءة القراءة لنا أن نموضعه في سياق وصف العلاقة بين القارئ والنص بشكل عام والناقد العربي والخطاب الأدبي تحديدا وخدمة للأبعاد التالية:

1- المضمار الحامل

إن المستوى الوصفي الذي من خلاله تتحرك قراءتنا الأولية في أغلب الأحيان تستقر على معطيات نظرية أكثر من كونها عملية لأنها تشتغل على وجه مقارنة العلاقة وليس من أجل أن تكون طرفا فيها أو جزءا منها.

أول صفة يختص به فعل القراءة ومن ثمة أول خطوة في رسم طبيعة هذه العلاقة المستهدفة في كونها على حد تصور لوك ديكون (Luc Decaune)¹³ جد معقدة من معطى مرحلي يجري فيه تحويل المكتوب إلى منطق للوصول إلى المعنى أو دلالة ما؛ وعلى ضوء مهارة القارئ يتحقق الفعل دفعة واحدة؛ لكن هل هذا الأمر كافيا؟ فقد نقول قطعا لا؛ لأن هذه الوجهة تجد مغزاها وسنداها في العنصر المعرفي الذي يجعل القارئ مؤولا؛ إذ لا يمكن أن يشتغل في وضع يشبه الآلة؛ بل قد لا يستقيم حالها في غياب العامل النفسي المحرك وله ما يفسره بعنصر الألفة في نظر روبير إسكاربيت (Robert Escarpit)¹⁴ وفي كل ذلك يتوقف الأمر على لحظة القراءة وظروف

من صوت المؤلف إلى مقصد النص إلى فهم القارئ بما رسمته أحوال التطوير الأدبية الحديثة من حيث أن الاهتمام تحول من بؤرة الرؤية النصية المغلفة إلى ما بعد البنيوية التي رفضت التفرة القائمة على ثنائية التضاد بين الذات والموضوع^{vii} فوجد منطق القارئ يتكرس على سلطة النص بطريقة يمكن بسط ذاتية القارئ على المقروء؛ فيتأسس خطاب جامع بينهما تشكله القراءة لأن ما يحصل اعتماداً على فكرة أيزر^{viii} هو أن المساهمة الفعلية تأتي من القارئ إذ يقوم بتحيين النص فيقع ما هو بمثابة انتقال النص من بنية خطية مادية إلى بنية ذهنية؛ انطلاقاً من الوعي حتى يحصل ارتباط الذات بالموضوع الذي في مصدر منبته هو النص المعد للقراءة على وجه الافتراض؛ فيعاد بنائه بمنطق الانفصال والاتصال ليصل عن مقاييس إبداعه ويتكيف مع أحوال تلقيه، فيندرج نتيجة ذلك معيار تأسيس المعنى بقياس القارئ ذاته فهو المصدر والمنبع وكذا الموجه دون التفاضل عن وقع التفاعل بوصفه أثراً يمكن ممارسته وليس موضوعاً يمكن تحديده^{ix} وإن كان النص في اعتباره الأولي السابق في مسار التوجيه دون التحكم في مثيراته التي تعود بالإيجابية على إبداعية تلقيه توافقاً مع تخرجات أو إضافات القارئ؛ وعليه فيأتي رصد التلقي الافتراضي لا الفعلي من موقع نظرية التلقي بزعامة هانس روبرت يولوس (Hans robert jauss) حسب تقدير عبد العزيز بن حمودة: «لن القارئ الذي يعنيه منظور التلقي هو القارئ المثقف الذي ينطلق في تفسيره للنص من وعيه بألفه وافاق الآخرين»^x وهذا إقرار بأطروحة جادامير (Gadamer)^{xi} في شأن دمج الأفاق

محتضنة عالمي السيميوطيقا والهيرمنيوطيقا على قدر من الخبرة والمهارة بوصفهما "المنهج الذي يمكن أن نملكه لقراءة العلامات والنصوص" فتثار تبعاً لذلك تساؤلات من قبل ماذا يحدث عندما يواجه قارئ نصاً ما؟ ما نوعية العلاقة التي تتخلق من هذا اللقاء بين القارئ والنص؟ هل يمكن الفصل بين القارئ والنص؟ عم يبحث القارئ في النص؟ ولنا أن نتصور في خضم ذلك أن الوظيفة السيميائية هي التي تعالج الواقع تماثياً مع القياس المكاني شكلاً وحجماً ونوعاً ليحصل وضع التعرف والألفة بما قد ينطبق على النص المعد للقراءة؛ فهذه الخطوة من حيث الأهمية والحتمية لا يسعها إلا أن تحيط بوصف مظهري هيكل أو بالأحرى شكلاني فيه شيء من المجازفة طالما أنه عاجز عن الوصول إلى الجوهر في حدود مقاصد المعنى الفعلية أو حتى الافتراضية في غياب التحليل الموافق والمعمل لهذا المنهج؛ بالمقابل لا يمكن نكران الفضل الذي يقدمه هذا المنظور الشكلاني باعتباره السبيل المركزي للتعرف والألفة بما يضمن استيعاب خصوصية نظام العلامات النصية على قدر وجود الاختلاف بين حال القصيدة ونصية الرواية حتى تشغل الوظيفة التوليفية تماثياً مع أولويات الفهم دون استبعاد أثر المقام الجدلي في توليد الحيوية لدى القارئ إزاء ما يقرأ؛ فسيؤا قاسم تتصور منحى هذه العلاقة في أنها تقوم على ميزان القوة إذ أن هناك "علاقة سيطرة أو تبعية أو تكافؤ بين القارئ والنص"^{xii} ويتوقف ذلك بشكل كبير على وعي القارئ وثقافته ومؤهلاته وصوب هذه الوجهة قد نتقهم منظور السيد إبراهيم في شأن اختلال التوازن بين ثلاثية الاتصال

خاص بالأدب وهذا يفرض مراعاة الجانب الجمالي فيه على اعتبار أن القيمة الجمالية هي التي تحدد القيمة التاريخية وقياس الاختيار يكشف عنه فعل التلقي ذاته، ومن ثمة يقع استلام التجارب الأدبية الماضية ونطعيمها بتجارب حاضرة عبر مزاج الجمع بين المتابعة التعاقبية والآنية، قد تكون هذه المزايدات بمثابة المعاملة التي تبحث في إمكانية ما يضيفه القارئ إلى النص مع كل قراءة؟ وهذا ما يفسر وجهة الناقد الذي يبادر دوماً لأن يكون في موقع النقائض الإيجابي مقارنة بالقارئ العادي المتنوق لكونه مطالب بتحقيق نتائج عملية فورية بصيغة علمية توصف بالموضوعية ولو نسبياً وعلى ضوء القراءة الإيجابية لهذا التيار يستخلص عبد النبي اصطيف في كونه أمراً مفيداً ليس للقارئ العربي فحسب؛ وإنما الناقد أيضاً طالما أنه يسهم في توسيع دافق التجربة النقدية المعاصرة^{xvi} وفيه ميل نحو ضرورة تغيير ذهنية الناقد العربي في التعامل مع المقروء؛ وإلا ما دلالة البحث في الأسباب والمؤثرات وترك مركز الموضوع وهو النص؛ وفي ذلك مدّ النصوص بسمير ذاتية مقحمة بالقوة وإغراق في التاريخ فكذلك تستطيع أن تكتب كثيراً في المؤثرات التي دفعت إلى كتابة رسالة الغفران وتبقى بعد ذلك رسالة الغفران صامتة لا يتحدث^{xvii} فهذا التفكير هو استجابة إلى روح التقليد فيخيب بذلك صوت النص والقارئ على حدٍّ سواء؛ ومن ثمة تمّ تكبيله بقراءة رجعية منتهية غير قابلة للاستزادة لو المناظرة؛ حتى وإن كان أسلوب الكتابة قديماً وثابتاً بفعل نصيته؛ فهناك وضع أسلوب القراءة المعاصرة على سبيل فهم النص ليس بواقع منشئه بل بواقع

على اعتبارات تاريخية وكيف أن خلفية القارئ ومن ثمة معرفته القبلية هي السند في تحديد فحوى الأفق الذي يتطلع إليه القارئ الناضج في رسم مسلك الفهم وتصحيحه إن اقتضى الأمر؛ بفضل آلية السؤال والجواب مما يحرك الفعلية الهيرومينوطيقية بوصفها متن لفهم عبر جدل المحاوره فيتحقق منبع المعرفة من الذات لأنها هي المسؤولة عن تقديم إجابة؛ بعبارة أخرى فهم النص من فهم السؤال واتجاه معنى النص بالنظر إلى أفق المعصر الذي يحاوره؛ لا ينبغي في هذا السياق أن نجعل التاويل بمثابة طفرات يسلكها المفسر حتى نحتكم إلى مقولة التجديد في التفسير لأن هناك وضع التقويد بحكم استراتيجية النص بما يضمن بشكل أو بآخر قصد صاحبه ولعل المرجعية التاريخية هي التي تستطيع أن تحافظ قدر الإمكان على شريط توتر المعنى؛ كما تسمح بتطوير البياض الفهم ولذا تقديم في كل مرحلة تاريخية قراءة جديدة^{xviii}، وتبعا لهذا المقام التطوري سينكشف بأن امتزاج الأفاق هو ريبط لحاضر المؤلف المتلقي والمتلقي بماضيه بل واستيلاؤه على ذلك الماضي وامتلاكه له^{xix} قد تبحث هذه النظرة لأن تكون الصورة العلائقية بين القارئ والنص على الدوام تعيش اضطرابا وتصلاما؛ بل إن ما يفرضه التلقي الانفتاحي يفوق نفوذه معالم الفكر المتحرر أو الساعي إلى تحرير الإنتاج الأدبي من قيود الاستغلال ومتطلبات الشهرة؛ ولعل الأثر الإشهاري قد يمثل أكبر دليل على ذلك بالرغم من أن معنى هانس روبرت ياكوب^{xx} يحرض على إعطاء منحى التلقي فعالية هيرومينوطيقية وتاريخية في الوقت نفسه، فمن حيث المبدأ بناء تاريخ مستقل

بل تعمل على خنقها بالحفظ والتبسيط وتشكيل ذوق جاهز وفهم عاجز عن إنتاج المعنى، وشعور بعدم القدرة على التفاعل الحي مع النص^{xx} ولهذا السبب في كثير من الأحيان إن لم توظف القراءة السياقية في موضعها لأداء حاجة علمية أو تحليلية بميزان تاريخي أو مسالة الوقائع قد يحصل تقصير أو إساءة للفهم؛ ومن هذه الزاوية يمكن الاعتماد على منحى القراءة السياقية بما يناسب وضع فهم بعض مقاصد القرآن الكريم؛ كحال ما تقدمه السنة النبوية الشريفة في تفسير الآيات الكريمة "لأن المسلمين تخرجوا لول الأمر من تفسير القرآن لاعتقادهم أنه القطع على الله بأنه عنى بهذه الآية كذا ولا سبيل إلى تحديد إرادة الله في أية من الآيات إلا بالرواية من صاحب الرسالة صلى الله عليه وسلم لأنه أعرف بمعاني الوحي وهو المتلقي من ربه، وجبريل عليه السلام في العرصة الأخيرة من السنة التي قبض فيها الرسول كان يفقه عند كل أية يدارسه إياها ويفقه على المراد منها كما تقول للرواية^{xx} إضافة إلى ما هو في قيد للتفسير الذي أحاط به العلم؛ تحت مسمى الإعجاز العلمي أو لختصاراً بحث عن قصد معين ومحدد؛ حتى لا يترتب عن ذلك سوء فهم أو عدم بلوغ الرسالة إلى صاحبها ولكي يتحدد وجه العلاقة في النطاق المناسب يترتب عن ذلك التمييز بين التلقي المباشر وغير المباشر" إن عملية التلقي المباشر هي ما دعوانه بمقاصد المؤلف تلك المقاصد التي يمكن أن يدركها القارئ العادي والمحترف ويمكن أن تلقن في صفوف معينة على أن الأمر يبدأ في الصعوبة حينما تتجاوز مقاصد المؤلف إلى مقاصد النص، ولا تترك مقاصد النص إلا

قراءته ولذلك على حد رأي مصطفى ناصف^{xx} لا خير في قراءة لا تمكنني من الشعور بالمسافة الملائمة بيني وبين العصر أيضاً، إن الكاتب من خلال التأويل يغير المسافات يقرب النص طورياً وطورياً يباعده لكي يرى ما لاثراء المسافة الواحدة^{xxvii} وهذا وضع بدوره يلاقي بين حركتي الإنتاج والتلقي وعلى إثره قد يحصل التعليل في كيفية رسم صلة للكاتب بالقراءة؛ بحيث أننا لا يمكن أن نتصور مآل إنتاج الكتابة إلا بما يتطلع إليه فعل القراءة في حالة ما إذا كان مبدأ تحقيق الفعالية أمراً مأخوذاً بعين الاعتبار، قد نقول من حيث الافتراض أن الكاتب وهو يعد بناء للنص في رحم المنشأ له علم مسبق لمن هو موجه؟ أي أنه يصدد إعداد صورة القارئ المفترض وفي الوقت نفسه لا يستبعد عامل المفاجأة وهو يتحوى أثر القارئ الواقعي موسيولوجياً في المقام الأول؛ عندما يأخذ على عاتقه البعد التجاري، ومعرفياً في نطاق المحاضرات والندوات ومختلف النشاطات الثقافية التي تسلط الاهتمام على عمله إن تخطى المقام السابق، المفيد من هذا الوعي أن تكون المبادرة غير محتكرة في نطاق واحد ومن زاوية واحدة.

لقد مال الخطاب النقدي المعاصر إلى التظهير أكثر من ميله إلى التطبيق وهي من الهنات التي يواخذ عليها؛ لكن نظرية القراءة كانت تسعى إلى سد الفراغ الحاصل في النظريات الجمالية والنقدية التي لم تخرج عن أسوار الدراسات الأكاديمية والبحوث التقليدية وكذلك جمود المناهج التعليمية المعيارية التقليدية التي لا تسهم في تحفيز الطاقات الخلاقة على العطاء المتجدد

الصناعي التكنولوجي الذي يضمن الطابع الكمي دون إغفال عامل النوع بالنظر إلى الجودة بغية المماس بأكبر عدد ممكن من المتلقين المعترضين فهي "وحدة ذات هوية مادية بصرية"¹⁰⁰.

سؤال أولي لماذا العنوان؟ ما هي وظيفته؟ ما فائدته؟ لا مانع من أن يكون هذا العنوان¹⁰¹ صياغة تعبيرية مختصرة مركزة يوضع لأجل لفت انتباه القارئ قسراً فهو يشبه وضع ما يجري عرضه؛ شأنه شأن السلعة التجارية ضمن وظائف محددة، اختصاراً تتمثل في التعريف بالكتاب أو العمل الفكري أو الأدبي الذي تم إنجازه، تحديد المحتوى وإعادة الاعتبار، كأنه يقول للقارئ أقبل فهذا ما تحتاجه، له القدرة في أن يلبي حاجة نفسية معرفية أو حتى قناعة فكرية. احتجازه وجريانه على اللسان وسهولة تنكره؛ أي ميسر للاحتفاظ به وترسيخه في الذهن مع إمكانية التداول؛ كلها تصب في قيد السرعة والمروية الأنية؛ قد يثير الأمر وضع الخطورة والأهمية على حد سواء إن تعلق بمجال الفكر وتصويب الرأي أو الموقف أما في الفن والأدب تحديداً؛ فقد يتخذ صورة مغايرة باعتباره للفرز المحير والفضول المتنامي وطلب المزيد من التفصيل والانتساع فحيث تكون وظيفته الخارجية تقتصر على هذا الدور التوجيهي فتبقى وظيفته الداخلية تلبي مستحقات الموضوع لأن العنوان في هذا السياق بقدر ما يختصر الموضوع أو يحتمنه فيوجب مبدأ الالتزام والتلازم والتكامل؛ إنه بمثابة عقد قائم بين الكاتب والنص حتى يتحمل كل طرف تبعاته فهو ينطق باسم الكاتب والنص أيضاً؛ ولنا في

بالقراءة التحليلية¹⁰² بهذا المعيار إن صح التعبير نصير القراءة لا تسير بمقتضى اللغز المتخفي الذي يجري للبحث عنه وإنما فرز وتحويل يمكن لأن يحدد مواطن الغموض بالنظر إلى نقاط الوضوح لتقتحم أو تغير ثوبها لكي نصير واضحة بشكل مؤقت في عين فهم القارئ بعينه دون آخر لينجر تبعاً لذلك مستويات الفهم على قدر مستويات التلقي؛ فالفيلسوف مثلاً يعطي تفسيراً فلسفياً والعالم تفسيراً علمياً والناقد تفسيراً أدبياً وكل طبقة اختصاصه ومراده؛ ونظراً لهذا السبب العلمي نجد خصوصية الوضع عند محاوراة النص الأدبي فالذي يسميه فهمه ودوره هو في الغالب من يجبل طبيعته ووظيفته لتكون اشتغاله مركزاً على نظام التلقي غير المباشر.

2- بناء التواصل

ونحن نقرب من وضع التجسيد لعلاقة النص بقارئه بتعذر أن ننحط في دور الكاتب ليس لأجل فرض معنى أو احتكار فهم أو تمويه القارئ، وإنما لبعث حيوية اتصال النص بالقارئ؛ بالرغم من أن هنسة هذا الاتصال يكون من وحي القارئ ونستشف ذلك من خلال اختيار العنوان أو تقديم الكتاب أو تبليغ رسالة أولية قد يتخذها الكاتب في غالب الأحيان لتوضيح أمر غامض أو على الأقل محاولة بناء جسر تواصلية حتى تثبت العلاقة الحميمة بين الطرفين، وهذا المنحى الاتصالي نجد مبلغ حضوره في نطاق محيط النص الأدبي؛ الأدب الموازي (la paralittérature) تماشياً مع تقرير واقع إنتاجية النص ذاته من الزلوية التجارية في ظل التطور

الكتاب بأنني لم أختَر هذا العنوان من باب المحاكاة أو مسابرة الغير^{xviii}، إن من شأن هذه الخطوة أن تنقذ للقارئ بأن الكاتب يتوفر على الموهل النوعي الذي يميز به نحو تقديم فائدة معرفية متماز بالجدية وبشيء من الإبداعية؛ لنظرة مستقلة واعية حتى يؤمن هذا التواصل من الوهلة الأولى فيحصل على الأقل الترحيب المبني لدى القارئ وأحيانا دون حاجة الكاتب إقناع قارئه أو فرض أي رأي عليه بحمله مسؤولية القراءة بعد أن لنجز عمله على قدر استطاعته^{xix} ما إن يخرج الكتاب من يد مؤلفه ويصدر على الملأ حتى تصبح له حياته المستقلة بفعل العلاقات التي تنشأ بينه وبين للقراء^{xx}، فهذا من شأنه أن يؤكد دون جدال سلطة القارئ والقراءة على حد سواء حيث أن مختلف التعليقات والانقادات والتاويلات للمعققة وحتى المفروضة ستكسب النص قوة جديدة بمعزل عن صاحبه وتُصير المشاركة فعلية بين قطبي الاتصال من قبل تجاوز قصد المؤلف إلى أبعاد أخرى فيكتشف عما لم يتم كشفه بدءاً مع كل قراءة ممكنة. يمكن للمؤلف أن يتخذ قارئه في موضوع المحاور وهو يخاطبه بقياس التصنيف الذي يضعه بنفسه، وقد يعان بناء على ذلك وجه المفاضلة والميل وحتى الغيرة في مناصرته لقارئ يشاركه نفس الهوية والثقافة ويقاسمه نفس الاهتمام؛ غير أنه في بعض الأحيان يصاب بخيبة إن لم يقدم هذا القارئ العناية اللازمة بثقافة قومه وما يشكل متن حضارته الفكرية والأدبية ولعل هذا ما يفتر قول عبد الفتاح كيليطو: «إذا طلبت من قارئ غربي أن ينكر لك كتاباً عربياً قرأه أو سمع عنه فإنه سيفكر لحظة ثم يقول لك ألف ليلة وليلة إن

سياق ذلك عناوين تحمل طابعاً فكرياً معرفياً على نحو: إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة لعمر مهيبيل^{xxi}؛ أو في حقل النقد ونظرياته مثلاً: نظرية الرواية والرواية العربية لفصيل دراج^{xxv}، دون أن نتغاضى خصوصية العنوان في العمل الأدبي الذي بإمكانه أن يتخذ صفة المروعة الفنية المقصودة المضللة التي في ظاهرها تحمل طابع التجانس وهي في عمقها تحمل عنصر التوتر والتضاد كرواية «قاجعة الليلة السابعة» بعد الألف لوسيلي الأعرج^{xxvi} باعتبار أن مسالة هذه الليلة وتحديد الليلة السابعة بعد الألف في مدلولها وهي موصولة بقاجعة تكون على وجه الضرورة موضع جذب وفصول وحيرة وتطلع إلى مزيد من التفصيل بالنظر إلى المرجعية التاريخية والاجتماعية وحتى الأسطورية؛ ومن ثمة يدرك الأثر الذي تخلقه في المتلقي وخاصة بما يمكن أن يستدرجه نص خفي لعنوان تكثيره حكايات ألف ليلة وليلة.

كل تواصل مجدي يعبر أهمية للقارئ؛ وهو الأمر الذي يتخذه المؤلف في كل الأحوال حتى وإن ارتبطت شريحته بفئة من المتقنين والمهتمين ضمن خانة الافتراض ذهنياً^{xxvii}، إنني لا أدعو إلى شيء كتيبه ولكنني أدعو فحسب إلى تغيير النظر والثقافة وحوار أفضل بين جوانب العقل العربي^{xxviii} قد يجعل هذا الخطاب للقارئ في المركز؛ لأنه ليس فقط باعتباره المستقبل لهذا العمل أو أن فضل وجود النص من فضل القارئ، وإنما بوصفه الدافع والهدف في أن واحد؛ ولو لم يكن ذلك لما حرص الكاتب على كسب ثقة القارئ على نحو قول عبد العزيز حمودة «بدية أحب أن أطمئن قارئ هذا

لنا باستمرار موقف واضح من ثرائنا ليكون هذا التراث متفاعلا مع حاضرنا لا مجرد صفحات موجودة في كتب مطبوعة أو مخطوطة نكتفي بالإشارة إليها^{xxxv} فكانه يقول: «إن التزمت بمقتضيات القراءة المجدية فهذا الخطاب يستهدفك بقدر الاهتمام والعناية». بالمقابل عندما ينوي الكاتب أن يؤدي رسالة العلم وإفادة القارئ ويضي بالتحديد أهل الاختصاص ومن ينال حظه من الاهتمام بفتح ويقول: «إني أرجو أن يكون كتابي هذا مساهمة متواضعة في النقد الأدبي المعاصر وفي الدراسات الأكاديمية للطلبة والباحثين»^{xxxvi} وحيث ثبت موقف القارئ النوعي قيمة ومكانة سيجعله للكاتب على نسق الأولوية طرفا يناقشه لفكاره ولو بصيغة توقع السؤال ومن ثمة تقديم الجواب والتبريرات سلفا، ومن هذه الرؤية الثقافية نموذج تصور محمد مفتاح وهو يقول: «وإذا برى القارئ أن هذا الذي نقوله يناقض ما فعلناه في هذا البحث ولكن مقاصدنا ستشبع لنا لأننا توخينا عقد مواجهة بين مفاهيم البلاغة العربية وغيرها من خلالها بعض الأسس للصالحات للبناء عليها، ولتقدم اقتراحات منهجية ذات طابعية تجريبية تجنبنا متاهات التقسيم التي لا حصر لها»^{xxxvii} وفي منطق ما يمكن أن يفعله النص في تحيين حركية التواصل نستأنس بفنيات الرواية كجنس أدبي محوري على ضوء تأثيراتها على بنية فعل القراءة من حيث أنها لا تصرح بكل شيء، كما أنها لا تحمل للكاتب والمصدر في بعض الأحيان ما نقوله بالرغم أن هذا الخطاب موجه كي يقرأ على نحو ما يلمح لنا سارد رواية «بان الصبح» لعبد الحميد بن هدوقة: «أتمت دليلة الحركات الرياضية التي تقوم بها كل صباح

يذكر لك إلا هذا الكتاب لأنه لا يعرف كتابا عربيا غيره وفوق ذلك يحسب أن ألف ليلة بالنسبة للعرب كالإلياذة والأوديسا بالنسبة للإغريق ولا شك أن الدهشة مستملكة وأنت تسمع بشيد بكتاب لا يدرس في الجامعات ولا توليه تواريف الأدب كبير اهتمام، إذا طلبت من قارئ عربي أن يذكر لك نماذج من السرد العربي الكلاسيكي فإنه سيتذكر طوولته والمدرسة الابتدائية ويقول لك «كليلة ودمنة» ثم يلوي شفتيه ويحرك يديه بياس ويضيف رسالة التوايع والزوايع، للمقامات، رسالة الغفران وبعد ذلك يسكت ولن تستطيع أن تتذرع منه عنوانا آخر قرون من السرد يختزلها لك في أربعة أو خمسة عناوين ثم لا يكتفي بهذا بل يشعر أنه لا يرضى بهذه المؤلفات ولا يعتبرها نماذج صالحة ولا يمنعه من إعلان اعتقاده لها إلا خشيتيه من هوان الآباء والأجداد»^{xxxviii} وغير هذا التناول ينبغي أن نضع هذا التصور في موقع الرسالة الموجهة بصفة مباشرة إلى قارئ كتاب «الحكاية والتأويل» وتبعاً لذلك؛ لا يضع قارئه المفترض في وضع المعنى بهذه الإشكالية التي تعني أكثر ذهنية القارئ العربي المقصر وهي الصفة التي ينزهاها إزاء من يخاطبه؛ وفي الوقت نفسه هو نقد ذاتي حتى يغير للقارئ سلوكه وطريقة تعامله مع ثقافة بني جسه، وينجز عن ذلك في أن يطالب القارئ أن يعيد الاهتمام بالمسائل التي يعطيها القارئ المنفلس هذه القيمة بالرغم أنه ينتمي إلى حضارة مغايرة وهي في وضع تحدي الآخر، وقد يسهم خطاب المؤلف ليس فقط في نطاق استرجاع القارئ؛ بل قد يكون هناك شيء من الموضوعية عندما يركز على مبدأ الوعي فيلزم نفسه وقارئه بذلك فالمهم هو أن يكون

اليابان تمسكهم بتقاليدهم ودينهم من التقدم الحضاري والعلمي والوصول إلى ما وصلوا إليه؟»^{xxvii} إضافة إلى ذلك يبقى غمار الرواية أن تريد من ترغب القارئ لما سوف نقوله وهذا أمر يمكن استغلاله لتمتين علاقة التواصل حتى لا ينقطع القارئ عن فعل القراءة، ولذا في ذلك ما يروجه هذا المقطع النصي: - لتمي لي الحكاية لولا

- نمشي ونحكي، أليس ذلك أفضل؟

-لفضل سماع بقية القصة بلا انشغال خارجي

- لماذا

- لست لدرى

وفعلا كانت تود أن تسمع بقية القصة بكل تفاصيلها كما لو أنها تعيشها من جديد أو لعلها وجدت فيها بعض العزاء عما وقع لها^{xxviii} ونقل قياسا على ذلك أليس هذا ما يبتغيه في الأصل القارئ؟ ألا يمكن أن نتصور أن مضمار هذه الرواية على الأقل في نطاق هذا المقطع يتجلى تفاعل القارئ بالنص في وجود علاقة حميمية ما بينه وبين إحدى شخصياتها فيقع إحساس وتضامن معنوي منقطع النظير، وهكذا يسبق سجل التلقي ضمن الموضوع الأدبي لخدمة فعالية تقنية؛ إذ عندما يقع مناقشة المرأة يأتي هذا الكلام: «هوني عليك يا نعيمة، أعرف أنك بريئة الأبرياء هم الضحايا دائما، إننا نعيش في مجتمع الرجال»^{xxviii} خيار آخر يتحدد في الأفق حيث يحصل إشراك وإعطاء التقدير لعامة لقراء بعينة المسرد إليه ومحاولة إحاطته

وتقدمت من مرأة الخزانة وقالت لها وهي تنظر إلى وجهها وجسمها فيها: «أنا جميلة أليس كذلك؟ إليك لن تمكسي لمشي صورة زائفة» لحقيقتي! هذا شعري أعرفه بلونه الخروبي وطوله، هاتان عينا العسلتان الحالمتان بتجوير شيء ما.. هذان حاجبائي المقوستان الرقيقتان، هذا أنفي المستقيم الذي يأنف من انحرافي... هاتان شفاتي الرقيقتان تحسان التكوين والشرب أكثر من القبلات^{xxix} لا شك أن القارئ لفطن سيعرف موقعه في هذا النص لأنها وإن كانت تنظر إلى المرأة فهي معدة لكي ينظر إليها القارئ إذ يتوسم شكلها عبر مخيلته فينار القارئ وهي في سياق تجمل صورتها في عينه بشيء من الحرص والإصرار: «أنا جميلة أليس كذلك؟» ليس هذا فحسب الذي يستطيع أن يثير القارئ-لم يمكن أن تستدرجه الرواية لزاء قضية اجتماعية قد يتفق مع عدالتها. أو يثور على مضاعفتها استحضارا للقيم المحافظة إن كان يؤمن بها، فيتابع تجليات صوت المرأة للصاحب: تضع السماعة بقوة وتنتهي المحادثة (مع صديقها) وإذا بأمرها تدخل وتسالها:

- مع من كنت تتكلمين يا طفلة؟

فردت ساخرة

- صباح الخير كومندان^{xxx}. وقد يتجلى عامل النوعية لمعطى حضاري يكون قدوة للدول التي تعاني من وبيلات الاحتلال السياسي أو تبعات الاستغلال الاقتصادي حتى تعرف طريقا آخر بناء على ما ورد على لسان أحد شخصيات الرواية الشيخ علاوة بقوله: «فقال في نفسه: لماذا لم يمنع

الفوتوغرافي، بالرغم من أن مباحة الكاتب تبقى فعالة عند توجيه القارئ حتى يحقق التواصل منطقاً تناصياً يؤسس بنية الرواية وفق ما يبتغيه الكاتب؛ خاصة إن كان العمل يتضمن صرحاً أكاديمياً يشتغل في الخفاء؛ وفي ذلك ما نعيه ضمن فاتحة الرواية قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة تتأزلا قليلاً وقرؤوا تغريبة بني هلال مستجدون حتماً تصيرا واضحا لجوكم وبؤسكم^{xiii} ولعل المغارقة تبقى حاصلة في ظرف يسمح لأن تكون القراءة على حرفيتها؛ دون استبعاد ما يمكن أن تفعله رمزيتها المتحركة وقد نكتشف ذلك بالرجوع إلى فاتحة الرواية نفسها وهي في موضع الإشارة الضمنية التي يفترض أن يلحظ بها القارئ؛ على أساس أنها من موجبات القراءة الأولية استدلالاً بـ: "قول إن وقع هذه الرواية هي من نسج الخيال بشكل من الأشكال وإذا ورد أي تشابه أو تطابق بينها وبين حياة أي شخص أو أية عشيرة أو أية قبيلة أو أية دولة على وجه هذه الكرة الأرضية، فذلك من قبيل القصد وليس المصادفة أبداً"^{xiv}.

من المفيد ألا نركز على العلاقة ذات الاتجاه الواحد لنقول بأن النص والكاتب عنصران أساسيان في بناء قاعدة التواصل مع القارئ؛ ولا نلزم هذا القارئ بأي دور قصد إجحاح هذه العملية الحيوية، فلا ينبغي أن نوضع النظرية خارج الهدف الذي رسمت لأجله لكونها في المقام الأول تعد اقتراحاً علنياً ليس فقط لأجل فهم صلة القارئ بالنص، وإنما لكي تحثه على العمل باستمارة وفعالية في سبيل خيار مبدأ إنتاج للمعنى باستراتيجية هادفة وقد نلتمس هذا

بجمله من المعلومات الأساسية التي تسمح بوضع الشخصية ضمن النسق الاجتماعي والثقافي الملائم والفهم السليم لما هو مترتب عن ذلك لوجه الاحتمال لا الضرورة، وذلك ما يمكن تبينه عبر هذا المقطع السردى: "عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة سبعة أعوام على وجه التحديد كنت خلالها أتعلم في أوروبا تعلمت الكثير وغاب عني الكثير؛ لكن تلك قصة أخرى المهم أنني عدت وبني شرق عظيم إلى أهلي في تلك القرية الصغيرة عند منحني النيل"^{xv} وفي موضع آخر يتم تلقي هذا الخطاب بفهم مفاده "لا حول ولا قوة إلا بالله... ما الذي يدفع الناس حتى يرتجوا مشيبتهم بهذا الشكل في هذه المدينة؟ ... لا الحق الحق، للمدينة انقلبت رأساً على عقب زمن الفرنسيين كانت هادئة بشكل ملفت للنظر، تدب فيها الحياة مع مطلع النهار رويداً رويداً وتزدهر بين العاشرة ومنتصف النهار"^{xvi} وأحياناً لا يسلم التأويل إن لم يحط القارئ بثقافة النص وهو أمر قد يحبه القارئ الجزائري والقارئ المثقف العربي قبل أي قارئ آخر ينتمي إلى حضارة مغايرة "عندما اعتكك لأداء ركعتي تحية المسجد، تراهي له في المنير الشيخ ابن باديس، بحركات وجهة النسيطة، لا بذلك الجمود الذي بذل الراسمون جهدهم لإبرازه على ملامحه بطريقة مثالية تؤمن بأن العلم هو التأمل الأبله والوقار الساذج، لا الحركة والحياة وللتطلع الذكي"^{xvii} بمعنى كيف تؤثر إلى رمزية ابن باديس في هذا الخطاب ما لم نع دور ابن باديس كرجل دين وإصلاح في تاريخ الجزائر الحديث، على أن تكون صفة العالم قائمة على سنة الحركة والفعالية؛ مخالفة لصورة الجماد والسكون كما ألفناها في منظرها

لرواية وما تصوره مخيلة القارئ مما يحفز الأمر لا يحيد عن شكل القراءة التي أوضحها تودوروف (Todorov) ^{xvii} حيث يحصل الإسقاط وفق مرامي الذهن الباحث؛ من حيث أن سرد المؤلف يثير عالماً خيالياً ينتقل إلى القارئ دون أن يحتفظ بسمته الأصلية؛ لأن تدخل سرد القارئ إن صح التعبير كفعل حاسم ونهائي لرسم صورة ما تتطابق أكثر مع فهمه للأحداث وهيته الشخصيات ضمن مرجعية سرد لمؤلف كخلفية يتم إسقاطها لحظة اشتغال فعل التلقي؛ بينما فعل التأويل هو الذي يعزل فهم القارئ وحسه في شأن الصورة النهائية التي يرسمها في مخيلته ونجد سندها في منظور لغة قراءة أدبية تحديدًا؛ كما هو الشأن في هذا المقطع من رواية "أحلام مريم الوديعة" لوسيني الأعرج في الصباح البارد خرجنا عنك الباب قبلتي ثم تسحبت نحو السوق الشعبية الكبرى بينما أنا سرت صوب المقاهي والبريد لتصيد أخبار البلد فلم أعر إلا على هذه الورقة التافهة ^{xviii}، فهي وإن كانت تفعل فعل المثير فهي تثير القارئ لرسم فيلم الأحداث في مخيلته فلا يمكن أن يتلقاها في صفة خبر بل الصورة المعبرة عن فهم لقصد بشيده القارئ بنفسه فيتعلق بها كحال الصورة التذكارية التي تخصه.

3- المحتوى القائم

التركيز على محتوى العلاقة هو استقراء لصوت الناقد وفهمه لجنس الألب عموماً وما يمكن أن يحتله مرمى السرد في ذلك فوعونه من الضرورة العلمية أن نتفقد عنصر التمييز بين التواصل وعنصر الفهم النابع منه فالتراضي حول عملية الفهم

أبعد على حد يرج موقف حمادي صمود بقوله: «علاقتنا وقرأتنا لأدب القديم لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتلبس اللحظة التاريخية التي لنجز فيها النص هذا لا شك فيه؛ إذن فالحمل الأصلي المطلوب من كل من يقرأ هذا لأدب هو أن يعيد ترتيب ذلك السياق بالرحلة ارتداداً في الضيقات السديمية والسجف السمكية التي تراكمت بحجبت نصاعة السياق» ^{xiv} وفي هذا المضمون تحديداً يتوقف خيار القارئ إن كان يسعى إلى ما قصده الكاتب أو النصر تبعاً للرؤية البنيوية؛ محاوراً منظومة النص ووجه انسجامه شكلاً ومحتوى أو فرض رآه بالوسيلة التي يرضاه؛ فـ 'هذا طرح إشكالية النصوص المفتوحة أو متعددة الأصوات والاستثمارات الخاصة لقراء غير عاديين أمثال بارت وصورليس وديدا ^{xv} فلا يحق لنا تبعاً لذلك أن 'نقد سوى ما يراعي ثقافة القارئ التي تستطيع القيام بهذه المهمة للشاقة لكشف غامض أو تحاور عائق أو فسخ مجن أوسع للمحورة المنتجة وهو ما يبرز في كونه شريك مؤسس في إنتاج معناها (النصوص الأدبية) ببذل جهده ويوظف خبراته ومعارفه كي يدخل طرفاً حقيقياً في لعبة المجاز والرموز يمنح بقدر ما يأخذ ويكتشف في كل مرة يقارب فيها النصوص شيئاً جديداً لم يلقه إليه من قبل ^{xvi}؛ فإن كانت رواية ثانية لكاتب ما لا تماثل بعين التطابق للرواية الأولى التي سبقتها قد يتعذر على القارئ أن يقدم قراءة واحدة لرواية معينة تشبه قراءات سابقة؛ حتى وإن اشتغلت من قبيل تواتر المعنى لأن العملية في هذا الطرف الخاص في ظل التعاضد مع العمل الأدبي فيمتزج الحس بالوعي والرواية بعنصر التثوق وما ترسمه

لمكانية وربما بعين مشكله لشخصية ومتعلباته متعلم يقرأ الموضوع ضمن السياق الفكري والفني والاجتماعي واللغوي والتاريخي والشخصي للموضوع المقروء - المفقود^{٢١} في أعقاب ذلك نطرح سوألا آخر: كيف نصف قراءة الناقد الأردنية أمينة عدوان^{٢٢} لنص رواية "الزويل" لجمال الغيطاني؟ من دون أن نحقق في حرافيتها لأن المهم في نظرنا أن نعرف الميبل الذي تتجهه وفي ذلك نستعين بخيار التصور الذي أفننا به كاتب مقدمة كتابها الأعمال النقدية خليل السواحري حيث يقول: «ما يميز هذه الدراسات هو التركيز على المضامين التي تقدمها الأعمال المدروسة، فالناقد تجرد المضامين وتقدمها عارية صارخة ولكنها في الوقت نفسه لا تنسى أن تخرج بين الجين والأخر على الشكل، على الشخص والحدث وهذا الترابط القائم أو المفقود بين هذه العناصر جميعها»^{٢٣} فكتشف تبعاً لذلك أن ما يبال الاهتمام هو اقرب إلى التناول باعتبار أن فهم المسألة في نطاق المحتوى يكون قد أخذ رتبة الأولوية، وإن تعلق الأمر بالشكل فيسخر لأجل هذه الأولوية على نحو قولها: «تصور القصة للطليلة الزويل لجمال الغيطاني الوسائل التي يستخدمها المستمر للسيطرة على الشعوب والوسائل التي تعمل على تكريس التخلف بالإبقاء على الجهل والأمية وتوجيهه تفكير الناس نحو موضوعات لا قيمة ولا أهمية لها»^{٢٤} ولعل مثال التساؤل الجاري في شأن زرقة البحر هو دعوة صريحة إلى السخط والتكديد؛ لأنه في حقيقة الأمر هو مدار ابتزاز العقول وتخديرها؛ زرقة البحر أمر شامض لا بد من اجتلاء من، في نصوصنا المقدسة^{٢٥} وفي ذلك مبلغ

يمكن أن يحصر فقط في مستوى التوصل، هذا تترضي يحقق لاختلاف والمضهر لاعتقائية النجمة للتوصل لكنه ليس فهما صحيحاً موضوعياً للنص^{٢٦} بمعنى التوصل يوحى بوجود فهم فقط فلا يتجاوز هذا المستوى أما الإدراك هو قياس الفهم إن كن صائباً أم خاطئاً فإذا قلت أدركت محتوى نص أي فهمته عنى وجهه الصحيح لكن وضع التوصل هو أن بإمكان القارئ أن يؤسس فهماً دون أن يملك أدوات لأجل لحسم في صحته، وهذا أمر جوهري لأن يعنى نحوى العلاقة مصداقية ومشروعية، ولا غربة في أن يكون منطق الفلسفة الظاهرية يؤمن هذا المطلب لأن المبرر لا يتعلق بفهم الذات موضوعياً بل فهم يضمن تمييز هذا الفهم الأولي (فهم الموضوع) وتقوم به ب اقتضى الأمر، وهذا كقول لأن يكون السؤال في قالب يتماشى مع ثنائية مقتضيات الفهم وحركة النقد من قبيل: كيف يتصور الناقد فهمه لفعل النقد؟ وبأي وسيلة يتخطى قصد الكاتب ليصل إلى مراده؟

لعل مبلغ الإجابة يحيط بها قول الناقد نفسه بعد يقينه أن فهم الأدب في عومره يعد أرضية لا يمكن التنازل عنها قبل الخوض في الممارسة النقدية؛ واعتباراً لهذا المسلك يتبين أن كل قراءة هي نقد للعمل المقروء وبالتالي هي إبداع تركيبى جديد يقوم به القارئ - الناقد معتمداً في ذلك لا على العمل المفقود وحده بل على الثقافة العامة والرؤية الكلية وظروف العصر والشخص وكل مصادر ثقافة الناقد القارئ فكل قارئ يقرأ موضوعه فكرة - لوحة - قصيدة - رواية - نظرية... الخ ضمن ثقافته وسياقاته الزمانية

فيها؛ وهو فيه وني يعكس مدى إدراك
تناقد صفة جنس الروائي، قبل أن يقدم
على أية قراءة؛ وللتخذي ذلك رواية سيدة
المقام لوسيني الأعرج كنموذج تحليلي وأداة
قراءته في أن واحد؛ بحيث يعمد إلى جعلها
مرآة حائنة لأوجه عديدة من الفنون كالرسم
والموسيقى والرقص تقدم رواية سيدة المقام
إلى الحداثي في استثمار الفنون من لوحات
محمد بن خدة إلى رقصة شهرزاد إلى باليه
البربرية... ومن غناء الشيخ عبد الشكور
وعبد الحميد مسعود إلى موسيقى سترافسكي
وتشايكوفسكي وكورسكوف وموزر
وبرنيز وفاغنر^{iv} بالطبع إن هذه القراءة
قد تأخذ على عاتقها التغطية السريعة للنص
لكشف وجه المزاغة الفنية من قبيل
تلاعب الحداثي العنصر الأثير للكتاب:
التراث المردوي.. ملاعبة السبورية والشعر..
واللغة الفرسية واللغة المتقنة في الحوارات
حول الفن والموسيقى والحضارة^v، وهو
أمر يكشف عنصر التوافق؛ وكيف يمكن أن
يثبت فعل التلقي معنى متواترا في خلاصة
كل قراءة بما يصدر عن قارئ في صفة
الناقد كوجهة نظر بوشوشة بن جمعة بقوله:
«تكشف هذه الرواية عن لفق آخر للتجريب
أدركته مغامرة الكاتب يتجلى في استثماره
الفنون المختلفة في إنتاج نصه وتشكيل
عالمه الفكرية والجمالية فيتعمد مع
الرسم... مع الموسيقى العربية...
والغربية...»^{ix} وكلا القراءتين تشهد على
صورة الواقع السياسي المشؤم بتوظيف
رمز الاغتصاب؛ اغتصاب الرجل للمرأة
هو حال بني كابون/ السلطة الحاكمة وكذلك
حراس الثواب/ فقهاء الظلام من الإسلاميين،
جزائر الاستقلال يتناحرهم في سبيل الضفر
بحكمها^x ويعمل ذلك نص الرواية ذاته نحو

تخدير نوعي وعند مرعة مكثرة تموضن
لعرسي؛ عبر نموذج موضن لزوي، بن
المخزية منه إلى بعد الحدود؛ مما يؤكد
ستفحل تتخلف ويكلف غياء ثمنه إهدار
الإنسان ولوضن على حد سواء، هذا الأمر
قد يدفع إلى كون ميث التركز على
المضمون بدرجة كبيرة؛ ليس لأجل تناسي
لقيمة لجمانية لخصاب وإنما قضية
مركزية تشد عذبة تكثيب قبل القارئ بسبب
أنها تتعلق بموقف؛ وهي الصورة التي تشدد
عليها الناقدة في الوقت نفسه، ونحن نوظف
نوجه ترمزي في شأن زرقة لبحر
وحرص القارئ الناقد على هذا البعد يفيد
جليا في كيفية تمظهر الفخ وكيف يمكن
تخصيه؟؛ العبارة ما تعيشه الأمة العربية من
اقتال وخذلان وتفكك؛ وإلا ما معنى قول
الناقدة؟: «علينا دراسة جميع وسائل العدو
التي تستخدم لمنع وضع أي نظام ونظم
للإنسان والمجتمع العربي»^{xi} التذم الذي
سيجعل الإنسان العربي يجابه المستعمر
ويمنع استغلاله وسيطرته على وطنه
ومقدراته^{xii}؛ ولنقل بكل تحفظ إن ثبت
وجود عنصر التواصل بين ثقافة الكاتب
 وثقافة القارئ لاشتراكهما في الحضارة
ذاتها ومصير واحد منتظر وموقف
مشترك؟؛ يتعين لأن نصل إلى مثل هذه
القراءة التوافقية وهي أبلغ لأن تكون قراءة
في الواقع السياسي العربي المزري أكثر من
أن نعتني بجوانب صلة الشكل بالمحتوى؛
حتى تكون القراءة التي أخذت على عاتقها
أدبية النص كخطوة فنية في التحليل
والمدارسة. نجد الوجهة بأكثر جراءة ما
صدر عن قراءة الناقد السوري نبيل
سليم^{xiii} وما بلغت الاهتمام أكثر رؤيته
لرواية الجزائرية ومقاربتة لوجه الحداثة

الاستبصالية من فعل القراءة أداة تقوم بوضيفة لولوج في أعماق الذات الإنسانية بهمومها وبأحزنها؛ في عمق الشخصية المتمركزة في بنية القصة شخصية شهد المرأة؛ بل مرصدها في أمور حميمية ترتبط بالعشق والعناق أي ما تهواه الذات في ظل اللغز القائم؛ لأن المسعى يبقى في حدود الأحلام ولا يتكرس في الواقع، ففي نظر المارد ويعين القارئ؛ هو بناء علاقة لا يقيدنا قانون ولا دين ولا تقاليد تتكيف أكثر بشيء من الحرية مع ظروف الحياة ومن ثمة يمكن أن تكون وسيلة الاستزراق مقبل إشباع نزوة الطرف الآخر "وإن زادت المبلغ الآن معتمدة عليه فكيف تستمر إن خلى بها وتوقف عن الدفع" ^{bv} فالعقوبة في مسار هذه العلاقة أمر لا بد منه لأن ذلك وجه البراءة تؤكد ما مقولة القلوب البيضاء بالروح أن هوية المعشوقة مكتشفة في ظل غياب هوية العاشق؛ من قبل عدم تحمل وزر هذه العلاقة "وإذا كان النص يفسح عن اسم إحدى شخصيته الرئيسيتين، أي شهد، فإن اسم العاشق يظل غائبا وحتى ماضيه ملتصقا ^{bv} لكن هذا لا يعني أن تكون ثمرة العلاقة جسدية بل هو حنين وسجال عاطفي لا يرقى إلى النتيجة المرجوة ولو لم يكن ذلك ما دلالة هذا الخطاب في نظر القارئ؟ كم تمتد وكما تتمنى شهد أن يطلبها في فراشه ^{bv} فردوية القراءة في هذا النموذج الأولي هو حصول لقاء ما بعده لقاء إنه مؤقت ومقطع؛ ففضاء الفهم يبقى يرسم ضمن هذه الدائرة المغلقة وهو ما يأخذ حصيلة القراء.

***نموذج 2** "على أن النص وإن كان مغلقا حيث يبدأ ويعود إلى الفضاء التونسي فإنه

كثير من صنع الموت وجزو بهذا لوبيه عندما سرقو سقلا هذا لوض وملو لمن بالكتب والسرقات ثم قالوا المدينة بدون ثقافة ^{bx} هذا وضع؛ ونو جيني بوضع آخر كان بإمكان أن تكون قراءة للذات في عمقها ضمن عالمها الداخلي المثالم على نحو ما ورد في نص "روية كان شيء في دخني يحرقني وجهها يملأني ويملا دمي يملأ خضوتي التي فقدت أثرها... أهلا بالحرر الميق ^{bx} دون أن تسيطر على القارئ ما يفرصه الحدث التاريخي وفي نضاق آخر الحدث الإعلامي؛ ولذلك فنجد هذه القراءة تخرق النص لعالم خارجي يساهم بدوره على شاكلته في تجني تركيبة العمل الروائي الموسوعي عبر تقنية التفاصيل وتوظيف عنصر التراث.

4- المردود الحاصل

وعندما نوسع أفق القراءة في نطاق أوسع عبر منتجات القراءة النقدية فنكتشف على سبيل الذكر لا التحديد موقفا أو استخلاصا أو نتيجة أو وثبة نحو سؤال مركزي لا يستطيع القارئ الناقد أن يحدد عما عبر عنه ولنا في نطاق ذلك ما يراعي جهود الناقد؛ لحسن بوحمامة انطلاقا من كتابه "قراءة النص" [مطبوعة النجاح الجديدة/ دار الثقافة، الدار البيضاء 1999] في موقع الاختبار عبر النماذج المقترحة التالية:

***نموذج 1** تشكل "القلوب البيضاء" منعصفا في مسار التجربة الروائية عند القعيد باعتبارها تسعى إلى رصد دواخل الذات والمحوثة الياثسة في إبداء ما انحرى على صخرة الذاكرة ^{bv} قد تجعل هذه النظرة

يبحثون لقارئ أن شيئاً ما يجري ليبحث عنه دون الوصول إلى أي نتيجة حسنة.

نموذج 3 هكذا إذن يعلن نص كتاب فقدان عن نفسه كنص حدائي، يحشر نفسه داخل حركة السارد الذهنية، لاغياً بذلك انشور الزمنى لأحداث، إنه نص يهدف إلى كشف عوالم الذات فاللغة التي تشكله لغة إشارية لغة الإشارات وبهذه اللغة نلامس مأساة الفرد، لغة متمردة على لغة مألوفة أسرت الفرد بداخلها، إنها لغة جسدية تسعى إلى تأسيس مثالياتها بهدف إثبات ذاتها. ^{box1} القراءة التي أنتجها القارئ الناقد لحسن بوحامة لا تعتمد بمقياس المعهود إذ لفتاً لا لطالب القارئ فك لغز أو تفسير حدث أو مراعاة سلوك شخصية أو حدث اختلال في توازن؛ فيستعد برفع ظلم أو حصول فرج أو تحقق أمنية فيكشف الأثم فتسطع الحقيقة؛ المسألة في منطلق بدايتها إشكالية معرفية فلا يتسنى للقارئ أن يفقهها إلا بملازمة نقاش ثقافي يخترق بها عالم اللغة لتكشف أسرارها على ضوء كيان الإنسان بعد تبين كيان الموضوع بصيغة وصفية للنص؛ وهذا ما قد يتضح لدور فعل قراءة القراءة قياساً على هذا الخطاب يأتي نص كتاب فقدان مذكرات شيزوفريني ليوضح قضية الفرد وعلاقته باللغة ومن ثمة بالعالم ^{box2} فصول السارد يتحدث وهو يكتب مذكراته بلغة عجيبة لا نفهمها لا بمنظور واقعي ولا برؤية رومانسية فكأنه ينظر الكتابة ذاتها لنقص حياته ضمن فلك من الرموز لقد تكلمني الكلام وأعاد تكلامي مرارا وتكرارا، أياماً وليالي ^{box3} فقد يؤكد إلى أن هذا النص يفتح على التأويل في أقصى الحدود لأن مقياس إيداعه رهن على

ينحصر في شكله كعقدة على شكل مؤل لين خفني محمود أخيري؟ وإذا ينتهي النص بعدم إيجاداً فإن ذلك يعني أن البحث اللامعدي عنه هو بحث عن الروح العربية في مذاهب غريبة وأن اختفائه هو ذوبان هذه الروح وسط مفارقات تختلف شروط كونيتها عن تلك التي يتحدد وفقها الواقع العربي ضمن حدوده الجغرافية ^{box4} نتيجة لقراءة ضمن هذه التحصينة تقف في حدود البحث، البحث عن الإنسان العربي ليس باعتباره جسداً وإنما وعياً وتاريخاً في مواجهة الآخر الذي يريد طمسه وفرض عليه حقيقة لا يرضاها وصورة لا يتوقعها ضمن عالم المهجر وهو أمر يؤكد القارئ: «فغير تقنية غنية تتجلى في البحث عن عم يهاجر إلى فرنسا للعمل كبناء» ^{box5} ومركز ذلك يتعلق الأمر بشخصية محمود الحديري الحاضر الغائب قصص الرواية شاهد على هذا الوضع ميتاً إضماً... أكيد أنه حي... وما الذي يقتله ذلك الحمل؟ ^{box6} مما يحرث قراءة في مضمار البحث عن تنغره ونستنتج تبعاً لذلك أن مردود القراءة يتوقف بشكل كبير على المحاولة التي تصب في فهم هذه الشخصية في سياق البحث عنها كدأه ضمن وضع متازم؛ حيث يقع التصادم بين الجين الأول والثاني في غربة المهجر فرنسا وفق نموذج المهاجر التونسي وأجزائري؛ فالغربة عن الوطن تضاف إليها الغربة عن الآخر؛ بل يتأكد الحال مع المواطن الفرنسي ذاته على حد تعبير إحدى الشخصيات الفرنسية المدعوة بـ فرناندا: «وحيدة كما ترى...» ^{box7} فهو انكسار للذات وعدم وجود سبيل أو معلم يصلح ما انكسر؛ فتنتج القراءة بلغة المرودية تظهر

الإبداع على وتيرة العبقريّة التي أنجبته؛ بمثابة شكلا من أشكال الجنون.

***نموذج 4:** يُطعن نص الحوات والقصر عن نفسه كخطاب تخييلي يروم تأسيس حكي يحفل بالعجيب والغريب، ويتماهى مع الحكاية الشعبية، لكن يوضع نفسه ضمن إطار الجنس الروائي... إنه رواية تستقرّد من الموروث الثقافي العربي وتؤكد أهمية العدد في تشييد متخيلها وتؤكد أيضا رمزيته هكذا يتماثل على الحوات مع السندباد البحري ليس في الرحلات وحسب، وإنما في مكون الماء، بما هو عنصر الطهر كما أسلفنا، حيث إن السندباد يبحر البحر وعلي الحوات مهنته في البحر على الحوات، إذن سندباد بحري بصيغة أخرى ^{bovii} يتضح من ذلك أن القناعة المعرفية كحوصلة لجهد القوافي ^{bovii} أدبيّ إلى ازديادية الاهتمام بين هاتين الشكلا. والمتمن على حدّ سواء؛ فالنتيجة الأولى تتمن فضاء يوحي بوجود معالم الحكاية الشعبية حيث ارتسمت نصيبتها في جسد الرواية "يحكي نص الحوات والقصر الذي تبلغ فصوله القصيرة إحدى وأربعين فصلا ^{bovii}، أما النتيجة الأخرى يكتنفها عالم العجائب والغرائب يتحدد على ضوئها فكرة البحث عن الجائزة "السمة البرمائية" التي تتمثل إلى خاصية الصراع بين الخير والشر ضمن قداسة الأسطورة وتحديدا في مسألة رمزية العدد" هذا هو اليوم السابع الذي غادرت فيه قريتي ^{bovii} وشواهد المنحى الصوفي في ترقب الأحداث "وإذا كان المتصوفة يفقدون بصرهم ويستعينون ببصيرتهم فإن كرامة علي الحوات تتمثل في اصطلياد سمكة برمائية تتصف بخصائص خارقة ^{bovii} فلا يتحفظ

هذا البعد فما ينبغي أن يكون نتيجة ذلك وضمن تبعات مردودية القراءة؛ أننا لا ننتظر نهاية قصة بل إشهار موقف في شأن اللغة كيف تبنى وكيف تلعب دورها التواصل في تشييد المعرفة الحيانية للإنسان؟ مما قد يمتدعي معرفة طريقة بناء الخطاب وكيفية التحكم في حيكته بنوع من اليقين المعرفي المطلوب والمرغوب في أن واحد؛ وقد يكون الطلب غريبا لأن اللغة المستشر بها هي لغة ناثرة على كافة أشكال التعبير؛ لأنها في الغالب تكون موضع المسامحة تحت عائق نقضي الغموض؛ فهي عاجزة عن الإيفاء بالقصد قهما تكن الرسالة الكلامية التي ألقاها من أحدهم إلا وأطلب تفصيلات وتوضيحات عن مجمل عناصرها ^{bovii} كما أننا في الوضع المقابل هناك دعوة صريحة لتحرير المعنى من طرف اللفظ حتى يتمكن المتكلم من نهج تعبير يتعدد على قدر تعدد المقامات ووضعية المحاوره كنت أحرض بشدة على استبدال معجمي وأسلوبى، فكنت تارة أنقص لغة فقيه وتارة لغة سكير، تارة لغة زاهد وتارة لغة زنديق ^{bovii} وفي الوقت نفسه صورة اللغة هي صورة العالم لا انقسام بينهما فهي تتبنى منظور هيدجر الذي يفسح مجال للغة لأن يكون لها دور في ترتيب الوجود من خلال وجود الإنسان والعالم في أن واحد. فمرصد القراءة التي توصل إليها القارئ الناقد ترمي إلى جمع أصوات عديدة في صوت واحد تنقله هذه الشخصية المريضة التي تعاني من مرض جنون العظمة (البارانويا) فيتغير خطابها وموضوعها على قدر نقصها لصور الشخصيات التي تتظاهر بها، فيؤكد مبلغ القراءة حينئذ على نتيجة مركزية مفادها فهم

الرواية قراءة مجتمعية»^{bocci} وبئر ذلك ما يفعله الفهم بقدره الإنتاج وما يصل إليه فعل القراءة كفعل منتج بحق؛ هو ما يمكن أن يترسخ في قيد العلم على قدر الوجوب والضرورة فيمنح له فرصة التطوير والإغناء؛ مع كل قراءة جديدة سواء كانت منفعة أم فاعلة تنتهي إلى نقطة تفتح نقطة أخرى.

الهوامش

^١ - La lecture .Ed SEGHERS. Paris 1976 p22.

^٢ - L'écrit et la communication. Ed puf. Paris 1973.p43

^٣ - L'acte de lecture .Ed pierre mardaga Bruxelles 1985p195

^٤ - Arthur Nisin .La littérature et le lecteur .Ed UNIVERSITAIRE .paris 1959 p66

^٥ - القارئ و النص. مجلة عالم الفكر المجلد 23 ع4/3. سنة 1995. ص254.

^٦ - المرجع نفسه ص254

^٧ - المرجع نفسه ص265

^٨ - نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية. مكتبة زهراء الشرق. د ت ط. ص9

^٩ - L'acte de lecture p198-199.

^{١٠} - روبرت هولستر: عز الدين إسماعيل. نظرية التفكي. النادي الأدبي الثقافي جدة ط 1994 ص18

^{١١} - المرآة المحببة- سلسلة عالم المعرفة. ع232. سنة 1998 المجلس الوطني للثقافة والفنون

والآداب الكويت. ص326

^{١٢} - vérité et méthode Ed seuil paris

p216 1976.

^{١٣} - Ibid p220-221

نص الرواية في الكتيب عن أسرارها وهو يقول: «ما إن دخلت القصر حتى تحولت إلى عزراء فانتة»^{boc} فهي قراءة عارفة لكنها في هذا السياق لا تحيد عن مقوم تنوع النص؛ تمثل سحر الحكاية قبل أي اعتبار آخر وهو ما لا يخالفه نمق للقارئ العادي إن كان شغوفا بما يقرأ.

لا يمكن بناء على هذا المنظور التحليلي أن نتغاضى عن إشكالية تجربة القراءة التي هي في حاجة إلى قراءة دون أن توفق في تقديم تقويم كلي ينتهي بانتهاء النموذج فعينة هذا المنحى هو يخدم سبيل تنوير الباحث والدارس وليس الجزم بأية حقيقة كانت؛ سبب ذلك أننا ننتقل من فهم جدلي لعملية القراءة والتجربة بثبته المعطى **ويؤكد** التحليل ونشحنه بالدلالات والأبعاد التي يبنى عليها ويستند إليها^{ibid} فجوهر العلاقة إن أدت إلى نتيجة فمال ذلك خوفهم يصلحها التأويل، فيتحرك حينئذ مبدأ التحول من مستوى التفاعل إلى مستوى الفعل ولعل ذلك ما يجعل على نحو إفادتنا بجملة من الخلاصات التقويمية التي يعتد بها النقاد تبعاً لما ورد على لسان سمير أبو حمدان: «صفوة القول فإن ما قدمناه على الكتاب يمكن أن يعتبر مساهمة جديدة كما نعرف إلى النقطة التي بلغها الفعل الروائي العربي بما هو عليه من إشراقات حينا ومن مكبات وقبود لا يزال يرسف فيها هذا الفعل حينا ثانياً»^{boc} استكشاف لراهن قيل الجديد دون استبعاد للماضي الذي يخدم فهم سؤال الحاضر؛ ومن هذا القبيل يتمظهر خطاب فيصل دراج: «كتبت للرواية العربية التاريخ المعاصر الذي لم يكتبه المؤرخون، متطلعة إلى تاريخ سوي محتمل وحالمة بمدن تعطي

- xxxx - جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر ط1983. ص12
- xxxxi - زهير شلبية. ميخائيل باخزين. ودراسات أخرى عن الرواية. دار حوران للطباعة والنشر دمشق ط2001. ص8
- xxxxii - تحليل الخطاب الشعري. المركز الثقافي العربي. لدار البيضاء ط1992. ص117.
- xxxxiv - عبد الحميد بن هذوقة. جان الصباح. دار الآداب بيروت ط1991. ص5
- xxxxv - جان الصباح ص8
- xxxxvi - جان الصباح ص43
- xxxxvii - جان الصباح ص109
- xxxxviii - جان الصباح ص252-253
- xxxxix - طيب صالح. موسم الهجرة إلى الشمال. منشورات دار التيفين. ط2004. ص3
- xl - الطاهر وطار. الرزّال. موسم للنشر والتوزيع. الجزائر ط2004. ص7
- xli - الرزّال (ص7)
- xlii - ياسيني الأعرج. نوار للوز. الفضاء الحر. الجزائر ط2002. ص7
- xliii - نوار للوز. ص7
- xliv - النص والقراءة. موضوع ندوة علامات شارك فيها عبد السلام المسدي. حمادي صمود عبد الفتاح أبو مدين. مجلة علامات. ج17. ص5. سبتمبر 1995. ص25
- xlv - المصطفى الشاذلي. الترجمة والتأويل. سلسلة ندوات ومناظرات رقم47. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط. جامعة محمد الخامس. المملكة المغربية. ص46
- xlvi - صلاح فضل. قراءة الصورة وصور القراءة. دار الشروق القاهرة ط1997. ص26
- xlvii - poétique de la prose Ed seuil 1980. p175-176
- xlviii - الفضاء الحر. الجزائر ط2001. ص180

- xx - محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التطوير. شركة النشر والتوزيع. الدار البيضاء. دت ط. ص49
- xxi - Trd: Claude Maillard pour une esthétique de la réception Ed Gallimard. Paris 1978 P45
- xxvi - قراءات غير متأنية في النقد العربي المعاصر. مجلة المعرفة ع251. سنة1983. ص246
- xxvii - مصطفى ناصف. محاورات مع النشر العربي. سلسلة عالم المعرفة ع218 فبراير سنة1997. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ص8
- xxviii - المرجع نفسه. ص9
- xxix - أحمد يوسف. القراءة السقراطية: سلطة البنية وهم الحدالة الجزء1 منشورات الاختلاف ط2003. ص41
- xxx - السيد أحمد خليل. دراسات في القرآن دار النهضة العربية للطباعة والنشر: بيروت ط1969. ص111
- xxxi - محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التطوير. ص80
- xxxii - Daniel couégnas. Introduction a la paralittérature. Ed seuil paris janv 1992 p29.
- xxxiii - Gérard Genette. Seuils. Ed Seuil .paris 1987.p80
- xxxiv - منشورات الاختلاف ط2005
- xxxv - المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1999
- xxxvi - دار الاجتهاد/ المؤسسة الوطنية للكتاب/ لاهوميك. الجزائر ط1993
- xxxvii - مصطفى ناصف. محاورات مع النشر العربي. ص12
- xxxviii - المراهبا المحببة. ص7
- xxxix - علي حرب. التأويل والحقيقة. دار التنوير ط1995. ص5
- xlx - الحكاية و التأويل. دار توبقال للنشر لدار البيضاء ط1988. ص5

- ixiii - محمد أسلم، كتاب فقدان، مطبعة وزارة الشؤون الثقافية الرباط ط1997، ص95
ixiv - كتاب فقدان، ص45
ixv - كتاب فقدان، ص103
ixvi - من قراءة: الحوات والتقصير لأطهر وطار، ص80
ixvii - حسن بوجمامة، قراءة للنص، ص74
ixviii - الحوات والتقصير، دار الهلال القاهرة ط1987، ص62
ixix - الحسن بوجمامة، قراءة للنص، ص79
x - الحوات والتقصير، ص68
xi - القراءة والتجربة، دار الثقافة الدار البيضاء ط1985، ص13
xii - سمير أبو حمدان، النص للمرصود، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، ط بيروت ط1990، ص6
xiii - الرواية و تكوين التاريخ، المركز الثقافي العربي، إدار البيضاء ط2004، ص6

- xiv - سري، شعيت معهد توميس، جامعة ك. ه. يسن، ألماتيا، من الفهم إلى الترجمة، ضمن محور الترجمة والتأويل، ص163-164
xv - محمد كامل الخطيب، نظرية النقد، الجزء I، من الملاحعة إلى النقد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط2002، ص11
xvi - الأعمال النقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1995
xvii - المرجع نفسه، ص5
xviii - المرجع نفسه، ص15
xix - جمال الفيضاني، الزويل، دار الحرية للطباعة بغداد ص94
x - أمينة العدوان، الأعمال النقدية، ص22
xi - جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط2003، ص64
xii - المرجع نفسه، ص64
xiii - المرجع نفسه، ص64
xiv - التجريب وإرتدادات السرد الروائي في المقاربي، المقاربية للنشر تونس ط2003، ص132-133
xv - المرجع نفسه، ص134
xvi - واسيلي الأعرج، سيدة المقام، موفم للنشر الجزائر ط1997، ص228
xvii - سيدة المقام، ص231
xviii - من قراءة: القلوب البيضاء، يوسف القعيد ص46
xix - القلوب البيضاء، دار الشروق، القاهرة ط1987، ص102
xx - حسن بوجمامة، قراءة للنص، ص46
xxi - القلوب البيضاء، ص53
xxii - من قراءة تشفي الذات والهوية، ص53
xxiii - حسن بوجمامة، قراءة للنص، ص48
xxiv - السامي الحبيب، مائة الزمن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1994، ص21
xxv - مائة الزمن، ص75
xxvi - من قراءة كتب فقدان لمحمد سليم
xxvii - حسن بوجمامة، قراءة للنص، ص55

حوار نادر مع الأديب الراحل

محمود المسعودي

هذا الحوار النادر مع الأديب العربي الكبير التونسي محمود المسعودي أجراه الأديب الشاعر عبد القادر رامي بتونس في (مارس 1986) نقدمه لقراء النابغة ونأمل أن تكون فيه الفائدة.

محمود المسعودي / (كلمة تقديمية)

سمح لي أن أهني من خلائكم نجرثر في مظاهر انبعاثها العربي، الجزائر التي بقيت مهددة بفقدان ذاتيتها الثقافية والحضارية، مما يضفي على الدراسات والاتجاهات الفكرية في الجزائر بكل ما تحمله الدراسة الفكرية العربية الإسلامية من معنى، طابعاً خاصاً ومؤثراً يدعو إلى الاحترام والتقدير.

لها ظاهرة تاصيل الكيان، ظاهرة استرداد الكيان، لا كما كتب بعضهم في اتجاه آخر، كاتجاه عودة الروح.

وليس في الجزائر، على درب تاصيل كيانها واستعادة أمجادها، ما يمكن أن يشبه بعلمي عودة الروح عند توفيق الحكيم.

ولعله أن يكون في أبنائنا العربي، من يكتب ما كتبه توفيق الحكيم في معنى عودة الروح، أو ما ظهر عند آخر من نزعة فرعونية، أو ما نلمسه بصفة مأسوية في الوقت الحاضر، من خلال الحرب الشعواء التي أثارها الشعبوية الفارسية على العرب.

كل هذا في رأيي، يلتقي على صعيد واحد، هو صعيد المناورة للهوية العربية الإسلامية، لأن غلاء الشيعة ليسوا من المسلمين.

وفي هذا الإطار، فإن ما نزال نلمسه وننتبه نحن في تونس، من جهد واجتهاد من قبل اخواننا في الجزائر نحو استرجاع هويتهم سالمة من كل وهم، ومن كل ليس — هذا الذي نلاحظه، ولا نزال ننتبه — من دعاة للاحترام والتقدير. ولا استثنى من ذلك حتى الادب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، إذ نستشف من خلال هذا الادب، وجهاً من وجوه الذاتية الثقافية الجزائرية، وبرز شخصية وعبقرية الشعب الجزائري التي تميزه عن غيره من الشعوب، وقيم الدليل على أن عبقرية هذا الشعب قادرة على الابداع والمساهمة بمساواة في الآداب العالمية.

هذا على وجه التحية لك.

س1) ما كتبه الأستاذ الكبير محمود المسعودي منذ الثلاثينات، كقول بأن يتولى الاجابة على كثير مما يستعصي على أي مهتم بأدب المسعودي، أو دارس له، لكن الحالة

ألا تلاحظون أن البطل الروائي العربي قد ولد في الغرب، لذلك فهو كثيرًا ما يبدو غريبًا عن مجتمعه الحقيقي، لو يتخذ له صورة النبي الذي لا ينهمه أهله، لذلك فهم لا يتعاونون معه، بالتالي لا يحقق اتحادهم بهم ولا رسالته فيهم؟

محمود المسعدى:

قضية الاتصال بالغرب والتأثر به قضية أدق ولوسع وأعمق تشعبًا من أن تحل على وجه لشدة تعدها.

لو قلنا مثلاً أنه (أي البطل) ولد من الغرب، لو ولد عن الغرب، أو ولد بعد الغرب أو ولد نكاحًا للغرب وقرارًا منه لصحت كل هذه الوجوه وغيرها. ذلك أن قضية الاتصال بالغرب، سواء على الصعيد الفردي للكتاب الذين غنيتهم بذكريات في السؤال، أو غيرهم، كل هؤلاء، لا شك أنهم عرفوا الغرب وعاشوا الغرب، وتأثروا بالغرب بما فيهم لنا شخصيًا.

لكن عندما نقول أن البطل الروائي العربي، بناء على هذا أنه ولد في الغرب، أعقد أن هذا اقتضاب الحدث الواقعي، مجحف بالواقع وبالحقيقة، أعني أنه ينبغي أن نفرق بين المؤثر وبين الأثر. وينبغي أن نبين ما هي نوعية المؤثر، هل لأن المؤثر هو الذي ألقى نوعيته الأثر لأن تأثير الغرب

كانت نتيجة صدمة حين اكتشف الشرق الغرب، هو الذي ألقى على الذين كتبوا نوع ما كتبوا شكلًا ومفهومًا، لم لأن المؤثر الذي هو الغرب قد أنتج ما أنتج على وجه آخر من التوليد.

فالاتصال بالغرب كان تاريخيًا، بالنسبة لهموم الشعوب العربية، وبالنسبة للأفراد أيضًا، كالأول في ضعفه ووهنه والثاني في قوته وحضارته، هذه الصدمة هي التي عاشها

الاستغراب التي يواجه بها "البطل المسعدى" قراءه، تولد نوعًا من القلق الداخلي الذي يولد بدوره السؤال، كان البطل المسعدى يقول للناس جميعًا في البدء كان السؤال.

هل تعتقدون بأن البطل المسعدى استطاع أن يرسى تقليدًا فكريًا عربيًا لعله فقد منذ أن أغلق باب الاجتهاد لدى الإنسان الشرقي كما تتصورونه، وهو الابتداء بالسؤال؟

وهل لمستم شيئًا من ذلك، من خلال ما كتب عنكم من نقود حتى الآن؟

محمود المسعدى:

الحق أن مبدأ ومفهوم، أو الموضوع الجوهر كما قلتم، البدء كان السؤال. ولست أعقد أن هذا الأمر هو عندي واضح، قد أدرك وقرر على أنه هو الذي يصح أن يقال فيه من هنا نبدأ فيما يتعلق بتحليل، ولا أقول أفهم ما كتب عني، بالرغم من أن كتاباتي في "تأصيل الكيان" تفسر ما قلت (1) في فترات مختلفة، ولكنها تحوم حول موضوع واحد، لأنها كلها تعد محاولات ومجهودات مبذولة في سبيل الإجابة عن سؤال أو أسئلة مختلفة متفرعة عن سؤال واحد، وهو الكيان في معناه الإنساني.

بالنسبة للفرع الثاني من السؤال أقول لكم كباحث، هل وجدتهم أنتم ذلك من خلال ما كتب عني؟

س (2) يلاحظ الدارس للرواية العربية الحديثة التي تلت المرحلة التأسيسية لهذا الفن أن أغلبية كتابها قد درسوا في الغرب أو سافروا إليه، وتأثروا به ومن ثم كتبوا أعمالهم الروائية. نلاحظ ذلك من خلال روايات عدة/ عصفور من الشرق، الحي اللاتيني، حدث أبوهريرة قال، موسم الهجرة إلى الشمال الخ.

نبي، يدعوهم إلى غير ما هم عليه، وماليسوا مؤهلين لفهمه عنه، أو للتعاون معه فيه.

س(3) يقول جولدمان في معرض حديثه عن البطل التراجيدي في كتابه "الإله المتخفي" أن العلاقة بين الإنسان التراجيدي والآخرين علاقة ثنائية تقوم على أن البطل يريد من، أن ينقذهم، أن يأخذهم معه، أن يوقفهم، وأن يرفعهم إلى مثواه، ولكنه يكون واعياً بالهوة التي تفصل بينه وبينهم. لذلك فهو يبرز هذه الثنائية، ويلقي بالمسؤولية على الآخرين.

ولعلنا نلمس شيئاً من ذلك عند البطل للمسيدي، خاصة عند أبي هريرة، وكان تراجيديا البطل، أي الفرد، لا يمكن تقوم إلا على حساب تراجيديا الجماعة. كيف تفسرون ذلك؟

محمود المسيدي

تراجيديا البطل، البطل الفرد هي تراجيديا الفرد الذي يعي مسؤوليتها الوجودية، لا على أنها فردية ضيقة لا تعنى إلا بمصير الفرد، بل على أنها في جوهرها متسعة إلى الجماعة التي ينتمي إليها الفرد، بل على أنها في جوهرها متسعة إلى الجماعة التي ينتمي إليها الفرد، ومصيرها باعتبار أن الفرد إذا انحصر في النطاق الضيق لكيانه ومصيره الفردي، يالم إلى أقصى حدود الألم، افتراق أو انقطاع فرع للشجرة عن أصلها. والفرع المقطوع من الشجرة هو المحكوم عليه بالموت.

فالفرد يلتزم مسؤوليته الجماعية بالضرورة الحيوية. ولكن، إن كان للفرد بحق بهذا وظيفته الوجودية الضرورية بالاندماج والتحرك ضمن الجماعة، فإن الجماعة لا تحوى الفرد ضرورة أو في غالب الأحوال بالمعطف والتجاوب الذي يوحد بين أبعاد كيانه وكيانها. وإذا فقدت ذلك الاتحاد، تأتي مأساة

الكتاب أو الأفراد باكتشافهم للغرب عندما عاشوا فيه وخالفوه، صدمة أشعرت للشرق شعباً وفرداً بأن هناك نمطاً أو أنماطاً من الحضارة الإنسانية ومن الكيان الإنساني (الأول) بالنسبة للشعوب والثاني بالنسبة للأفراد) بقي الشرق نائماً عنها، وأن هذه الأنماط من الحضارات والكيان هي الحاضر الحي في الحياة الإنسانية، وما عداها أشلاء الماضي الميت.

لذلك فإن البطل الروائي العربي في هذه المؤلفات التي أشرت إليها، كان بطلاً حائراً أو ثائراً متقلباً بين تساؤلات محزنة، ثورية منكرة — لأنماط الفكر والحياة التي لا تزال — في المجتمع الذي ولدوا فيه.

ولذلك كان البطل الروائي العربي في هذه المؤلفات نائياً عن هذه المجتمعات، لا غريباً عليها بل ثائراً عليها، منبعاً ومخلصاً منها في نفس الوقت، منكراً لها على ما هي عليه وتلقاً أن يهزها نحو كيان آخر، نحو كيان مجدد بنية وطاقة وفعل، تجديدًا جزئياً.

وعندما نقول أن هذا البطل كثيراً ما يبدو غريباً عن مجتمعه الحقيقي، فأنت تصف ما يتصف به كل عمل ثوري، وعندما نقول أنه قد يتخذ له صورة النبي الذي لا يفهم أهله ولا يتعاونون معه، فأنت تقر نفس الشيء أعني الدعوة إلى تغيير الواقع. أما عندما نقول لا يحقق اتحادهم بهم ولا رسالته فيهم، فإن الرسالة لكل نبي لا تتحقق باتحاد النبي مع من يتجه إليه باتحادهم بمن يدعوهم كماهم، بل بزعمهم ونقلهم وإخراجهم إلى ما قد يرونه غريباً عنه.

إن لا يمكن تحقيق الاتحاديين النبي الذي لا يفهم أهله ولا يتعاونون معه على أساس الاتحاد بهم، باعتبار أن الاتحاد لا يمكن أن يكون إقراراً لهم على ما هم عليه، بينما هو، بما هو

ونطلقاً من السؤال السابق، هل يعتقد الأستاذ محمود المسعدي أنه يكتب للماضي والمستقبل أكثر منه للحاضر، ولأن الماضي لا يمكن أن يقرأ ما كتب، فإنه يكتب للمستقبل على اعتبار أننا أبناء لأجداننا أكثر من كوننا أبناء لأبائنا كما يقول نيتشه، وكذلك الحال بالنسبة للمستقبل؟

محمود المسعدي

الكاتب لا يكتب للماضي ولا للحاضر ولا للمستقبل. الكاتب بالضرورة، ساعني بذلك، الكاتب الذي لا اختيار له... لا حرية له في أن لا يكتب، لأنه يكتب ليحيا - هو الذي، بناء على ذلك، يكتب على وجه من الوجوه في غير حيز الزمن، لأن المكتوب المرتبط بالزمن، إما تاريخ أو خير.

وبذلك فإن إشكالية المعاصرة، التي ذكرتم، ينبغي توضيح في غير الإطار الزمني، وغير حال التراجع بين القديم وإن كان طائب الجدة، بل في إطار المسؤولية الوجودية التي تجعل جوهر المعاصرة في الوعي، الاصطلاح بمسؤولية الإنسان، بوجوده في الكون الإنسان الماضي والحاضر والمستقبل على حد سواء.

من (6) بجرنا هذا السؤال إلى سؤال آخر، وهو/ كيف نتظرون إلى ظاهرة كون الأديب محمود المسعدي، يكاد يكون الإنسان الوحيد في الوطن العربي الذي يبدع وينظر ويدعو لمدرسة بدون اتباع على الأكل في الوقت الحاضر؟

محمود المسعدي

لنا لا اعتد أن للكاتب إذ يكتب، يفكر في أن يبدع، أو أن ينظر، لما أن يدعو لمدرسة ما، فذلك عدي ففراض غريب. قلت أن الكاتب

عودة إلى فرد بيته (والشواهد في حدث ليو هريرة قال كثيرة).

س (4) يبدو لدارس أدب محمود المسعدي، أن البطل المسعدي يدعو من ضمن ما يدعو، إلى تاصيل الظاهرة الكيانية لدى الإنسان الشرقي.

ألا نرون أنه لكي يقوم هذا الكيان المطلوب، لابد له من التفوق على الذات الكيانية، والتفوق لا يمكن أن يتم بدون تحطيم هذه الذات، عند ذلك فقط، تصبح هذه الذات الكيانية ظاهرة حضارية. تماماً كما قال نيتشه وهو يتحدث عن الكيان الألماني الذي لا يمكن أن يكون كياناً في نظره، إلا بتحطيم ألمانيته، وبالتالي تجاوزها؟

محمود المسعدي

تاصيل الظاهرة الكيانية للإنسان لا ينبغي أن تعتمد التمييز في مثل هذه الصفات، كان نقول شرقي أو غربي.

مشكلة الكيان التي هي المشكلة الوجودية، لها عناصرها الثابتة القارة التي لا تختلف من عصر إلى عصر، أو من بيئة حضارية أو ثقافية إلى بيئة أخرى.

فالمسألة حينئذ، ليست بتحقيق الكيان الأصل في تحطيم ألمانيته أو مشرقية وتجاوزها، بل في إقامتها على ما يرمخ الذات الكيانية كما يقولون، على أسس إرادة الكيان التي تختلف من مزيد إلى آخر، وبالتالي تصطبغ بما تنصف به هذه الثقافة أو الحضارة أولئك، ما يصيح معه أن يقال أنها تصطبغ بذلك، بصيغة الظاهرة الحضارية.

س (5) يلاحظ الدارس أن محمود المسعدي هو أقرب إلى أبي حيان التوحيدي، العلاج، المعري، الجاحظ، والفيلسوف الغزالي، منه إلى الكتاب المعاصرين.

هل تتصورون أن بإمكان أبي هريرة العودة في يوم ما ليحرض العدد على تحقيق كيانه الوجودي؟

محمود المسعدي

أرجوكم طرح هذا السؤال سوألا وجوابا

من (8) يقول الأديب الألماني توماس مان أن علاقة الألمان بالعالم، كعلاقة فاوست بالعالم، يقوده نحو الهاوية.

ألا ترون أن علاقة العريقين بالعالم، كعلاقة أبي هريرة بالناس، يقودهم نحو بحث آخر؟

محمود المسعدي

هذا يطرح في الحقيقة إشكالية معقدة جداً، هي إشكالية اضطلاع للعالم العربي بمسؤوليته الوجودية. والذي أخرج منه شخصيا كل التخرج، فكرياً ومنطقياً، هو التحدث عن العالم العربي كامر أو شيء كلي، لأن العالم العربي أعظم اتساعاً وتشعباً وتناثر عناصر، واختلاف معطيات من أن ينضوي تحت تسميته بالعالم العربي، حقيقة واقعية لها من الوحدة ما يبرر تسميتها باسم واحد.

ومع ذلك، فالعالم العربي، في كليته المشبوهة منطقياً، وهو مجموعة من الشعوب والدول، لا شك أن لها مع سائر العالم علاقة جدلية، من أبرز آثارها، شعور ذلك العالم العربي وانجراره، أن طوعاً أو كرهاً، نحو التطور والاستحالة، وهذه العبارة هي التي أفضلها عن البعث، لأنها تشير إلى حدث موضوعي هو خروج العالم العربي من حالة إلى حالة، بينما البعث يشير إلى الخروج من الموت إلى الحياة.

من (9) تقولون في كتابكم تأصيلاً لكيان، أن كتاباتكم تبحث في سؤال واحد لا يزال ينشد

يكتب بالضرورة. أن يكتب يقتضيه أن يحيا، لأنه إن لم يكتب، فقد فقدت حياته معناها. وليس له وراء الاستجابة إلى هذه الضرورة الحيوية أي غرض آخر.

أما أن يكون للكتاب، ولي شخصيا لتابع لم لا، فمراد ذلك إلى الناقدين الممحصين لخصائص الآثار الأدبية، أو لمؤرخي الحركات الأدبية، وليس لي أنا شخصيا أن أقرر أو أقول أنني كوئت مدرسة بالتابع أو بدون لتابع.

وفي هذا الباب اسمحو لي بأن استذكر عهدا من حياتي لا أزال أحن إليه، هو العهد الذي كنت أدرس فيه الأدب العربي، والذي لا أنكر، ولا يذكر أحد من تلاميذي، أنني أملت عليهم مذهباً فكرياً أو أدبياً أو فلسفياً يروونه أو يأخذونه عني، بل كنت دائماً وأبداً أثير في أنفسهم، وأعطيتها الصيغة اللازمة من الوصح والبيان الأسئلة الغامضة التي كانت تعج بها أنفسهم، فلم أطمح إلى أن أعلمهم شيئاً غير أن أعلمهم أن يكونوا هم بما هم.

وهذا نقيض المدرسة، لأن المدرسة نتاجها تلاميذ ليسوا هم بما هم، بل على نسبة ما على الأقل، بما يريد أمامهم أن يكونوا هم.

من (7) إن الأستاذ محمود المسعدي يتجاوز الإطار الاجتماعي والتاريخي، وحتى الفلسفي للكتابة، ليرسي ظاهرة الكتابة الأسطورة في الأدب العربي الحديث.

الكتابة التي تخلق أسطورتها بنفسها، وكذلك الكاتب. حتى ليندو لنا أننا نقرأ (حدث أبو هريرة قال) على أساس أنه الجزء الأول من رسالة الغفران لأبي العلاء المعري مع بعض التحوير الخيالي طبعاً.

محمود المسعدي

لا أعتقد ذلك، لأنّ اللغة ليست شيئا مختلفا عن مضمونها. ولو كانت اللغة عائقا في أي رسالة ما، لكان أحرى بها أن تكون كذلك بالنسبة لرسالة محمد.

مضمون الرسالة هو الذي يطوّع اللغة إلى مقتضيات التبليغ والالتقاء بين الكاتب والقراء، وليس بين العدد والبطل كما تقولون، على أساس أن يجد الصوت أو الدعاء صدها في نفس القراء، كما يتردد صدى الرعد بين الجبال، فلا يكون للرعد حياة أو ترنّ الصخور. لأنّ الرسالة تتجاوز اللغة، أو بعبارة أخرى، الرسالة تفرض اللغة وفهمها على من تنفذ الرسالة إلى أعماق كيانه.

س(11) يقول الكاتب الجزائري مالك حداد (وهو الذي كتب كل أعماله باللغة الفرنسية) أنّ الفرنسيين هم منفاي، لوطلق بذلك صرخة المنفى في اللغة، ألا تلاحظون بأنّ الأستاذ محمود المسعدي قد اختار منفاه بمحض إرادته في اللغة العربية، في وقت كان فيه المنفى والإنسان في المغرب العربي عموماً يكتب ويطلع باللغة الفرنسية؟

محمود المسعدي

لظن أنّ هناك تشبيه بين حالتين لا شبه بينهما. الكتابة بالعربية، وبالعربية الفصحى، وفي هذا النوع من الأسلوب الذي ينتمي إلى الكلاسيكية، أمر لا يفتقر عن إرادة الكيان الأصليل باعتبار أنّ اللغة العربية هي التي تردني إلى ذاتي، وهي درعي من الاغتراب في غير ذاتيتي وغير قومي.

س(12) يقول الدكتور جبرا إبراهيم جبرا، أنه ليس يعرف رواية تتصل فروعاً وجذوراً بالتجربة الكيانية الضخمة التي نمر بها.

جوابه، وهو/ من أنا، ومنّ أنا، ولين السبيل منّي إليّ؟؟

وأصوّر في بعض الأحيان أنّ الأستاذ المسعدي، لو عاش في عصر الغزالي لكتب المنقذ من الضلال.

هل تعتقدون أنّ التجربة الغزالية التي نعتدون عليها كثيراً في كتاباتكم، لم تكن كافية للإجابة عن هذه الأسئلة؟

محمود المسعدي

ليست هناك لآية إجابة كافية عن ذلك السؤال الواحد الذي لا يزال يشد جوابه. ولو كان لهذا السؤال جواب نهائي، لانسدت نهائياً الطريق المؤدية إلى خلق الحضارة، والثقافة بعد الثقافة.

السؤال الدائم هو الذي يخلق الحضارات، وليس عليه إلا أجوبة مؤقتة تأتي بعضها بعد بعض، ألا وهي مختلف الحضارات في تعاقبها وتسلسلها على مدى التاريخ.

س(10) على غرار التجارب الاجتماعية والحسية والصوفية التي يخوضها "البطل المسعدي"، هناك تجربة تبدو للدارس هامة جداً، وهي التجربة اللغوية، أو ما نستطيع تسميته بالثقل الوجودي للغة.

فكما أنّ الفرن اللغوي الذي أعده أبو هريرة ليدأوي به الجماعة كان عائقا شديداً لم يستطع التخلص منه حتى في أصفى مراحلها وهي المرحلة الصوفية، فإنّ الطمي الفلسفي للغة في السد، كان عائقا في إنهاء بنائه.

ألا ترون بأنّ الخطاب اللغوي في الرواية عند المسعدي، بما يزرخ به من ثقل وجودي، كان عائقا للالتقاء بين العدد أو الجماعة والبطل المسعدي؟

أغوارها، وتأصيل كيانتها، وصب كل طاقاته الوجدية في بوتقتها.

س13 والأخير يقول بعض الدارسين والنقاد العرب أن الرواية هي مستقبل الأدب العربي، وذلك نظراً لتقهقر الأجناس الأدبية الأخرى من الساحة وخاصة الشعر.

كيف تتظنون، من زاوية تفرد تجربتكم الإبداعية، إلى حاضر الرواية العربية ومستقبلها؟

محمود المسعودي

لا شك أن تقلص ظل الشعر - وذلك أمر لا شك فيه - من جهة، وعسر تولد فن مسرحي عربي أصيل خالص من المسخ والهجنة والتقليد من جهة أخرى، يتيح للرواية حظاً خاصاً.

ولكن لحلّ المهم في الأمر، ليس في الفرصة التي يهبها الحظ، بل في قيمة ما يساعد الحظ وأوقع القراءة على إفرازه من أدب روئي. فقد يملأ الفراغ بين الشعر والرواية الأصيلة كل ما تشاء من روايات بدون أن يعد ذلك كسباً للأدب العربي إذا لم يكن في بابه فتحة من فتوحات الخلق والإبداع.

وللسائل أن يتساءل هل تحقق شيء من ذلك حتى الآن. ذلك أمر راجع إلى نقاد ومؤرخي الأدب العربي الحديث.

تم الحوار في يوم الإثنين من مارس 1986
أ. عبد القادر رابحي
المركز الجامعي سعدة حافيا

قال هذا في سنة 1966 - ومن المعروف أصحام صدر بعضها قبل تاريخ كتابة هذا المقال بما يقارب العشرين سنة، حتى ليبدو أن الكتابة المشرقية عن الإبداع المغربي، وعن تجربتكم الخصوص، قد أغلق بابها الدكتور طه حسين بمقالاته عن رواية المد؟

هل نستطيع أن نستخلص من هذا أن تحقيق الذات الكيانية للإنسان الشرقي (l'homme 'Oriental) كما تتصورونه، لا بد أن تنطلق من الغرب الإسلامي بزخمه الثوري المعاصر الذي ربما يفقده المشرق العربي تاريخياً؟

محمود المسعودي

بخصوص المسألة الأولى، أود أن أقول أنه لا يمكن أن تكون الكتابة المشرقية عن الإبداع المغربي قد أطلق بابها الدكتور طه حسين في مقالاته عن المد، بل ينبغي أن نقول أن الدكتور طه حسين، بقي للكاتب والمفكر المشرقي الوحيد الذي اتسعت طاقته الفكرية، وقريحته الأدبية إلى ماهر أوسع من المحيط المشرقي. وقد يكون من المؤسف أن يبقى إلى حد الآن هو الوحيد الذي بلغ من هذه السعة الفكرية، ومن اتساع أبعاد النظر، إلى أن شمل المغرب إلى جانب المشرق. ومن المؤسف أنه لم يوجد له في المشرق من يخلفه.

كما لا أعتقد أن ما سمعتموه تحقيق الذات الكيانية للإنسان المشرقي عموماً، لا بد أن تنطلق من المغرب العربي، بل نقل أن المغرب العربي، بما فرضته عليه مأساة الاستعمار الذي هدد كيانه بالانحلال والنزول والفتاء، قد ردّ الفعل اللزوم عن ذاته الكيانية بالتأكيد على سير

حكاية أسفار

محمد ساري

(1): اكتشاف المدينة

وبأمرنا بلهجة قاسية بأن نعود فوراً إلى
الندار وإلا...

في صبيحة يوم كانت حرارته ملتية،
استيقظنا على ضجيج محركات صاعدة نحو
القرية. خرجنا منمضي العين، نركض في
الأزقة المترية، قلوبنا خالقة نريد أن تسبقنا
إلى مدخل القرية حيث للمسجد والساحة
الصغيرة كم كانت دهشتنا حينما وجدنا
رجال القرية ينتظرون هناك، يتحدثون
بضج وبهياج ظاهرين. لقد لفظوا البسة
العمل المترية وارتكوا ثياب اللواتم
والأعراس. كان أبي هناك يحمل بندقيته على
الكف مع ثلاثة رجال مسلحين أيضاً. دخلت
الشاحنات الساحة وتمارح الرجال وطفقوا
يصعدون دغل المركبات الخلفية. كنا
مجموعة كبيرة من الأطفال، والفتن قرب
جدار المسجد نساءل بعيوننا عن من نواجه
هذه الشاحنات وإلى أين ستجّه؟ غامر بعض
الأطفال الكبار وحاولوا الصعود ولكن أحد
الرجال المسلحين صرخ فيهم بأن يعودوا إلى
أحضان أمهاتهم. وحدهم الرجال لهم حق
السفر إلى المدينة. ما هذه المدينة؟ كيف هي؟
أين تقع؟ ولماذا الرجال وحدهم يسافرون؟
أسئلة بقيت بلا جواب. اقتربت من أبي
وطلبت منه أن يأخذني معه، فصرخ في
وجهي وأمرني بالعودة إلى البيت. في حقيقة

منذ الطفولة وأنا مولع بالأسفار، مولع
باكتشاف أرض بكر أملأ بمنظرها فضولي
النهم. كانت قريتنا تقع في سفح رابية على
الجهة الجنوبية، تواجه الجبال المشجرة،
العالية بحيث تغطي الغيوم قممها في فصل
الشتاء. وإذا صعدنا نحو قمة الرابية من جهة
الشمال، يواجهنا البحر بجلاله، بزرقه
اللامتناهية، بعيداً وقريباً في آن واحد. مع
أبناء عمومتي، نجلس على صخرة وننته في
أحلام عجيبة، متأملين الأفق اللأزوري
الساطع، لساعات طويلة. منذ الصغر وأمامي
أفان رحبان، يتسعان للأحلام الجنوبية،
وكذلك للمغامرات الطفولية الجريئة التي لا
تنتهي دائماً بخير. بين قريتنا والجبال وإد
ملتو كالثعبان، مشجر ومخيف. كم سمعنا عن
حكايات غريبة يقال بأنها وقعت في عمق ذلك
الوادي. وكانت جنتي تحزننا باستمرار بعدم
الذهاب إلى هناك. الغيلان، الأشرار، البرك
لادكة العميقة التي تبغ البشر في طرفه
عين، وأشياء أخرى غامضة، نحس بها جائمة
على صدورنا ولكنها غامضة، دون ملامح
محددة، تزيدنا خوفاً من ذلك المكان ولكنها
أيضاً توجع جمرات الفضول القابع بداخلنا
نترصد فرص الانفلات. ما كنا نبتعد عن
منازل القرية إلا بضع مئات الأمتار حتى
نصادف رجلاً ينهرنا عن الذهاب بعيداً، بل

بقي ذلك السفر كشوكة في الحلق. في ذلك اليوم اقضت لي بأن العالم أرحب وأوسع مما كنت أتصوره. المدينة! كيف هي المدينة؟ لماذا مُنحنا من زيارتها؟ أصبحنا نكثر من الصعود إلى قمة الرابية المطلّة على البحر، في الاتجاه الذي سلّكته الشاحنات، ونجد خيالنا لإزالة ستار ذلك الأفق الأزرق، وروية ماذا يوجد خلفه. للغريب في الأمر أن رجال القرية لم يعودوا يمنعوننا من الابتعاد مثل السابق، كانوا يحذرون من بعض المخاطر ولكنهم يتسامحون إن نحن ابتعدنا عن القرية بعد أيام قليلة، عادت الشاحنات وسمحت للجميع بالركوب و... السفر. أركبني أبي معي في الأمام إلى جانب السابق. كنت سأطير من الفرح والابتهاج. جاء دوري كي أسافر إلى المدينة. كانت شاحنتنا هي الأولى. جلّستُ طريقاً تريبيا لمدة قصيرة ثم دخلت طريقاً مستويًا جميلًا، فزاد السابق من السرعة. كان بصري مثبتاً في القارعة، نرتد أحشائي من تلك السرعة. في إحدى المنعطفات، ظهر البحر قريبًا. بركة لمياء، بتلك الزرقة التي تسحر البصر، يمتد بعيدًا، بعيدًا. طلبت من أبي أن يوقف الشاحنة، لأرى البحر جيدًا. ابتسم، شفع كلامًا لم أفهمه وعيْتُ في شعري المشعث، كأنه يقول بأن لدي الوقت الكافي مستقبلاً لأتمتع بالبحر. كانت المدينة كبيرة. بنايات عالية، متراسّة. أمواج بشرية لا حصر لها. نزلنا وسط شارع طويل. أصبحت لا أرى شيئًا، الناس من حولي. العمارات تسد الأفق. الحرارة ملتهبة. الأعلام الخضراء والبيضاء ترفرف في كل مكان. أخذني أبي إلى منزل صغير، أبوابه مفتوحة للداخلين والخارجين. سلم على رجال منحين، ويلبسون ألبسة مثل تلك التي ينسبون. أعرضني أحداهم عبّة شكلاتة وعلمًا

الأمر، كنت أخاف من أبي كثيرًا. حينما عاد قبل أيام إلى البيت بتلك البندقية وذلك اللباس الغريب، بقيت أيامًا وأنا لا أقترّب منه إلا وقلبي يخفق من الخوف، رغم تشجيعات أبي وجذتي المتواصلة. قيل لي بأنه عاد من الجبل. ومع ذلك، كان يتغيب كثيرًا، خاصة بالليل. يخرج مع غروب الشمس ولا يعود إلا في الصباح، البندقية دائما معه، على الكتف أو في اليد. امتلأت للشاحنات وانطلقت في صخب نحو المنحدر. ركضنا خلفها وسط العبار المتطاير. ولكنها كانت سريعة جدا. فوقنا نتابع سيرها إلى أن اختفت وسط أشجار الوادي هناك في السهل الضيق. قبل منتصف النهار، عادت الشاحنات بالرجال. بعد قليل بدأت السماء الملحقات بظهور عبر الأزقة، مترددات، خائفات. والرجال المسلحون يوجهونهم نحو الشاحنات. التصقت بلصاف جذتي واقتربت من شاحنة. ولكن أحد المسلحين المشغفين أمسك بأذني وجرنني بعيدا عنها، مهددا وأعدا باستعمال الركلات إن تصابيت في محاولة الركوب. انطلقت الشاحنات مرة أخرى عبر المنحدر واختفت. بقينا وجمين نتسائل عن فعوى هذا السفر. تشجعت واستصبرت جدي. أجاب بكلمات أسمعها لأول مرة. الاستقلال، الجزائر، خروج فرنسا... تذكرت الحسك الفرنسيين الذين أتوا مرارا يبحثون عن المجاهدين في ديارنا. يأتون راجلين في رتل صويف، مسنحين، يصفون حول المنازل المنخفضة، يتكلمون لغة لا نفهمها. أحيانا يأخذون معهم بعض الرجال وينسحبون. في السماء، نسمع هجمات الكبار الذين يصمتون حينما نقرب منهم، أو يأمروننا بشغل ما كي سنعّد.

من تلك البديت والأزقة. مشيت قليلا، مرعوبا بتجاه الساحة. كانت لمجازها كبيرة وكثيرة، هي أشبه بالغابة المقابلة لقرنت. عادت إلي صور الغيلان والكائنات الغريبة التي كانت جذتي ترويه لنا في الليالي الباردة. شلت ركبتاي من شدة الهلع. انزويت قرب شجرة وبدأت أبكي. بصوت خافت في الليلية، ثم ارتفعت الشهقات. ألف حوني بعض الرجال، أمضوني بوابن من لأسنة. لم أسمع شيئا، ذهني مليء بالضجيج والصخب، وجسمي يرتد. بعد مدة سمعت صوت أبي راعدا، أين كنت يا شقي؟ ألم أقل لك بأن لا تبتعد؟ أه، كم كان ذلك الصوت رحيمًا رغم قسوته! أنقذني من الضلل والارعب. جريت نحو أبي، باكيا. مسكني من اليد بعنف وجرني خلفه. نسيبت البحر والسفن والعمارات ويثبتت بتلك اليد المنقذة. كنت غريقا، واليد الخشنة لوحة أنقذتني من الغرق.

كان ذلك اليوم هو سفري الأول خارج القرية. كان سفرا جميلا وحزينا في آن واحد. ولكن مع الأيام، تلاشت صورة الخوف ولم ترسخ في ذاكرتي إلا زرقة البحر الساطعة والسفن الرأسية والعمارات الشاهقة تؤجج الخيال، تشجعا لمزيد من السفر، لمزيد من المغامرات.

صغيرا وقتئذ: رفعه فوق رأسي وقر تحب "جزائر. رفعته فوق رأسي مترد وصحت: تحب الجزائر، بصوت مبهور. ضحك الجميع وأنشغلوا عني. مكثت هناك مدة من الزمن، ثم خرجت إلى ساحة ذلك المنزل. وقفت أنظر في الدبر العارين، كان المنزل يقابل ساحة كبيرة بأشجار كثيرة، مورقة. وعبر جنود تلك الأشجار، رأيت زرقة البحر. خفق قلبي. لبحر قريب إذن. فلماذا لا سقي نظرة سريعة وأعود. فكرت في استشارة أبي. ولكنني عدت عن الفكرة. أكيد أنه لن يتركني أبعد من متر واحد، نظرت إلى الداخل عبر النافذة المفتوحة على مصراعها. كان يبدو منشغلا. تجرأت. نزهة خاطفة وأعود. قطعت الطريق وسط لمارة. ونجت لساحة، متجه نحو زرقة البحر، وصدرني مني: بمضول اكتئاب المجهول. أه، كم كان لمنظر جميلا. البحر الأزرق والميناء الغامر بالسفن. كانت الساحة الفيضحة تطل على منظر رائع لي الأسفل. مشيت عبر طول السياج الحديدي، تأمل البحر والمراكب والسفن. نسيبت قريتي، نسيبت أبي، نسيبت كل شيء. كنت شبه مختر، أو فاقدا للذاكرة. غرقت بكل جوارحي في الاكتشاف الجديد. امتلأت من زرقة البحر والعمارات العالية والسفن الرأسية والضجيج المتعالي والأنشيد الصاخبة. لم أعرف كم مر من الوقت حينما انتبهت إلى نفسي! التفت حولي. كنت في مكان غريب، صحيح أن الساحة تواجهني دائما، ولكنني أجهل أين يوجد ذلك المنزل الذي تركت فيه أبي. انتابني خوف شديد؛ من الضياع، من غضب أبي، من ذلك المحيط المجهول الذي يحاصرني. تعلمت دائما أن أجد نفسي في مكان مأوف، أعرف وجهة بيتنا باستمرار. لأول مرة التفت حولي ولا أعرف على شيء

(2): التهجير الجماعي

تحرسها الكلاب الضميرة، والكل يحدّر عبر مسالك وعرة، دروب ترابية ضيقة، بمحاذاة وادٍ متعّين، طويل لا يريد أن ينتهي. كانت ثقالة حزينة وصامتة. عني حسب ما روتني جنتي، إن نضرتنا الواقعة في أعالي الجبل كانت مأوى دائماً للمجاهدين. أوصّل بعض الوشاة الخبر إلى الجيش الفرنسي، فجاء الفيلق الأجنبي مدججاً بالسلح، يرافقه ثلاثة عرب مقنعين، يوجهون العساكر الفرنسيين نحو بيوت محدّدة. دامت المداومة ساعات طويلة انتهت بسجن عدد من الرجال، وإعطاء الأمر بإخلاء المكان خلال اليومين المواليين. بعد ذهاب العساكر الفرنسيين، تردّد المكان في الرحيل. أين سيرحلون؟ هذه أرضهم وأرض أجدادهم. صحيح أنها أرض حجرية ومعظم مساحاتها بها أشجار الصنوبر غير صالحة للزراع. ولكنها مع ذلك أرضهم التي لا يملكون غيرها. جاء وفد من المجاهدين وتحدث مع شيوخ الدشرة، فاتفق الجميع على عدم الرحيل. من اليوم الأول والثاني في هوء. الرجال يتربعون نحو أسفل الجبال خوفاً من قوّم العساكر ثانية. ولكن الدمار جاء من السماء. في اليوم الثالث، اهتزّت البيوت تحت صخب مرعب، غطى فجأة المكان. وما كاد السكان يدركون هوية هذا الضجيج للصاخب حتى هلعوا من رؤية تلك الصّارعات للحرية التي تقترب بسرعة جنونية. حلفت فوق الدشرة قليلاً ثم بدلت تطلق قبائل النابالم. غادر السكان ديارهم وابتعدوا عن البيوت، هلعين، مرعوبين، قاصدين الغابة للاحتماء بها. بعد قليل اختفت الطائرات، تاركة دماراً لا يوصف. خاف السكان من العودة إلى بيوتهم. تشجّع بعضهم

بقي ذلك تسفر نحو المدينة رسخ في ذاكرة شهور عديدة، يضارني في نومي. مرر، رأيت فيما يرى النائم أنني نثت وسط العمارات الشاهقة والرجال حولي يركضون بلا مبالاة تدعري. وعدة ما أستقطف فرعا لأجد أمي منحنية عني تسألني ما بي، تبسم وتقرأ التعوينتين. أثناء النوم، أتكلم بصوت مرتفع وأصرخ أحياناً. فذهبت جنتي عند الصّالب، وكنتني في تيممة تقيني من تلك الكوابيس المخيفة. علقت التيممة حول رقبتي. شربت بعض العقاقير المخلوطة بزيت الزيتون لأيام معدودة. وبقيت التيممة معلقة في صدرني إلى أن تمزقت كلية. ولكن الكوابيس استمرت ترهق نومي. والكلام بصوت مرتفع أثناء النوم لم يقطع، وبقي يوقظ أمي ليلاً لتأتي راکصة بحوي، منتمة ومتوسلة، ومتسائلة عن العفاريث الغريبة التي تسكنني.

في حقيقة الأمر، لم يكن ذلك السفر هو سفري الأول. غير أنني لم أذكر شيئاً منه. كان عمري آنذاك لا يتجاوز الثلاث سنوات. ولكن الغريب في الأمر أنني اليوم أحتفظ بتفاصيل كثيرة من تلك الهجرة الجماعية التي نقلت سكان دشرة كاملة من أعالي جبال الظهرة إلى قرية صغيرة قرب مدينة شرشال. روتني جنتي ثم أمي كثيراً عن تلك الهجرة الجماعية. ومع الزمن اختلط الخيال بالحقيقة، بحيث لم أعد أفرق بينهما. حينما أعود بالذاكرة إلى تلك السنوات، أرى نفسي وسط جمع غفير من الرجال والنساء والأطفال، ضمن قافلة منوية من الحمير والبغال المعبأة بالأمتعة المتنوعة، وقضعان الغنم والماعز

المتصاعد، والتحضير للهجرة، نسيته لأنه صمت ولم يزعجها بالبكاء ولا بالحركات. تقول بأنها لم تعرف بالضبط متى توفي. أثناء الطريق، حينما أدركت جموده، خفق قلبها، ارتعدت لحشاؤها، ولكنها لم تخبر أحدا بالامر. تخيلته نائما، ولكن النوم طال ولم يستيقظ الرضيع. انتابها رعب شديد أن يكون قد فرق الحياة. وخافت أن يقرر أشرار بقة في شعبة من الشعاب المهجورة. قررت الاحتفاظ به إلى غاية الوصول إلى المستقر الجديد، حينئذ سيدفن بمكان قريب، يسمح لها بزيارة قبره. حملته على ظهرها مثل حجرة صماء، طوال ذلك اليوم وجزء من الليل. وكان أخي الصغير أول ميت دفن فيما أصبح يعرف بمقبرة سيدي معمر، قرب ولي من أولياء الصالحين يحمل نفس الاسم.

سقطت كل ما عن ذلك التهجير الجماعي، واختلط في مخيلتي ما سمعته وما أتذكره فعلا. اختلطت الصور المحكية والمعاشة إلى حد أصبحت لا أميز بينها. اعتبر أن هذه الرحلة القاهرة هي أول صورة تحتفظ بها ذاكرتي عن طفولتي، لأنني لا أتذكر شيئا عن الجبال والمناطق الغضرية الوعرة التي صرنا منها بقوة الحديد والذر، رغم أنني شاهدتها مرارا بعد الاستقلال برفقة جدي وبغله الأمين، الصبور، الذي تركبه نحن الاثنان ونزيد فوقه أشياء أخرى لا يحصى وزنها، يرافقنا باستمرار الكلب "غلاس".

بقيت المدينة هاجسي الأول والأخير. كلم رأيت أبي ينس لباسه الرسمي ويغادر البيت لتثبيت بذراعه متوسلا كي يأخذني مرة أخرى إلى المدينة. وكان دائما يجيني: (لا تتسرع، ستشبع من المدينة بعد أيام). وتخيئت بأنه سيأخذني في رحلة ثانية بعد أيام قليلة

وأفد ما يمكن بقائه من المتاع الضئيل. أين المهر؟ قبل منتصف النهار، جاءت دورية من العساكر الفرنسيين وأمروا الجميع بالتوجه نحو الشمال، بالقرب من السهل، حيث أرض المعمرين.

كانت القافلة طويلة، لا أول لها ولا آخر، وهي منوية عبر القمع والأحرش والوادي المثعبين الطويل الذي لا يستقر إلا في البحر. أثناء الطريق التفت قائلتنا بقوافل أخرى، هربت من ديارها بعد مرور الطائرات الحربية. هي أيضا، أمرت لتتجه نحو الشمال. كانت أمي صامئة طول الوقت، تمشي بخطى ثابتة، وعلى ظهرها أخي الصغير، مربوطا بغوفة مزركشة باللون الأحمر والبرتقالي. فيما كان جدي بقامته القصيرة، الضعيف الجسم، بنحية شهيد لم تحلق منذ أيام، يتابع السير بصعوبة، متكئا على عصاه التي لا تغادره أبدا. قالت جدتي بأنه كان مريضا في تلك الفترة. من المفروض أن يمتطي بغله مثلما تعود، ولكن البغل كان مشغولا بحمل بعض الأكياس من القمح والشعير والعدس، أخرجوها خلسة من البيت المدمر.

بقيت هذه الصورة لاصقة في ذاكرتي، واضحة أحيانا، ومبهمة أحيانا أخرى، مثل حلم خاطف، لا يتذكر منه المرء إلا بعض الملامح الشبحية. سنوات طويلة وأنا أسمع أمي تكرر، والدموع تنهمر على خديها السمراوين، حكاية الأخ الصغير الذي توفي على ظهرها أثناء التهجير التعسفي. أصابته حمى مرتفعة قبل يومين من القصف. حاولت معالجته ببعض الأعشاب مثلما يفعل السكان عادة، دون جدوى. حينما بدأ القصف، ربطته بغوفة على ظهره وشئتني من اليد وركعت مع الزاكسين. في خضمه تضجيج

مخوفي وارثيت بداخه مغمض لعينين،
تصارع ترة وتصلح ترة أخرى مع
صخوره الصنية وعقه للذكرن المخيف
وبالأخص مع السطح الساكن والغضيب،
الرحيم والقاسي، نشعر به أحيانا صديقا أليفا
وأحيانا أخرى عدوا سيطنش بنا في طرفه
عين، بعد أيام قليلة صار البحر صديقي، لا
أرتاح فعلا إلا إذا غرقت بين أمواجه
المتلازمة، أو جلست قبالة أحور تلك الزرقاء
الساطعة، المتقلبة، المتحركة، التي لا تستقر
أبدا على حالة واحدة. وني مع البحر حكايات
عجيبة غريبة.

فقط. عد شهور قليلة، عد أبي بكر على
غير عتته، فأمري جميع الأمعة
لضرورية وتستعد لتسفر. ركضت نحو
جنتي وضلت منه أن تستعد هي أيضا
لتسفر. فقلت بأنها فكره المدينة، ولا يمكن أن
تعيش به. سيعودان هي وجدي إلى
أرضيهما في الجبل، عنيذا كنت، حاولت
بقاعه بأن المدينة جميلة وبها كل شيء.
بسمت وقلت بأن المدينة تك أنت كي تكفي
المدرسة، تتعلم وتصبح رجلا ذاهمة، أما أنا
وجنتك، فسعود إلى حيث أرضنا وذكرة
أجددك، نترحم على قبورهم. كنت فرحا
وحزينا في أن واحد. فرحا للعيش بالمدينة
وحزين لفراق جدي وجنتي.

كانت الشاحنة الصغيرة من نوع 403
تنتظر في الساحة قرب المسجد. ركب أبي
مع السائق وركبت مع أمي والأمعة نظيفة
التي حملناها معنا في المراكبة الخفيفة،
وانطلقنا. لمناوات طويلة، بقيت في ذاكرتي
صورة القرية وهي تبعد رويدا رويدا، إلى
أن اختفت خلف رابية. بدت لي يومها صغيرة
وفقيرة وغير ذات أهمية كبيرة، مقارنة مع ما
ينتظرني من مفاجات سارة بالمدينة.

حقا إنها لمفاجأة لم أكن أنتظرها ولا حتى
أتصورها: مباشرة من الجبل إلى البحر. دون
وسيط، دون فترة انتقالية. كان المنزل قديما
ويشرف على البحر، عبر صخور عالية.
أرهمني في البداية. أجلس بعيدا على صخرة
أشمل زرقته المتقلبة، ولكن أيضا الأمواج
البهضاء المتحركة، المسفرة دوما نحو
الشاطئ، أتية من عمق البحر، من ذلك الأفق
المضرب دوما، حيث تمر عبره البواخر
والسفن لتسافر بعيدا، نحو البلدان العجيبة.
ونكن تحت إلحاح أطفال الجيران، قاومت

مجدور العربان

عن قصص عبد رزقي



(3): كيف انتصرت على البحر؟

الشاطئ الصخري؟ التفت نحو "الجزيرة"، ترامت قريبة مني، والعموم الأرائل فوق الصخرة، ينظرون تحوي، يحركون أذرعهم ويتصايحون. تشجعت وقامت الأمواج بكل ما أتيت من قوة وبأس. يظهر أنني بذلت جهداً أكثر مما يسمح لي جسمي الهزيل. في لحظة ما، شعرت بالإرهاق، فثقلت وغلبتني الأمواج. شربت الماء وبدأت أتخط وأصيح. أغرق لحظة وأطفو فوق الماء لحظة. ولكن أحمد كان سريعاً مثل السمك. طاف حولي وصرخ بنصائح محددة. تمدد على ظهره، أهدأ، لا تخط بيديك، تنفس بهوء... لحق بدأ الآخرون. عادت إلى الروح. استرجعت توازني فوق الماء، وهولتي. وقادوني إلى "الجزيرة" لأستريح. ووقت فوق الصخرة أنفست من صدري، وأملأ بصري بالمنظر العجيب الذي يمتد أمامي. كانت مدينة شرشال رائعة من هناك، ساطعة جذرائها تحت أشعة الشمس. والمسجد الروماني - هكذا يسمي، لأنه مبني بالأحجار المرعبة الكبيرة من بقايا مدينة القيصرية الرومانية - مائل هناك في أبهة لا يصاحبها فيها إلا معبد الأكربول الإغريقي في مدينة أثينا. ولكنني حينما التفتت إلى الجزيرة، أصبت بخيبة أمل كبيرة. تخيلت دائماً بأن الصخرة أكبر بكثير مما هي عليه. وجنتها صخرة عادية، في وسطها تلك المنارة الحديدية التي تستعين بها السفن تهتدي إلى منحن الميناء. جفت هناك قرابة الساعة حتى أضحت أجسامنا ترتعش من البرد. ارتفعت الرياح العاصفة ومعها الأمواج المزمدة. انتابني الخوف. لكن أحمد وقف نافخ صدره الصلب الشبيه بصدر الممرئ المينمائي ستيف ريفس الذي يلعب دور منيسيت، وقال: لا تخافوا... لعودة لمن، لأن التناز البحر يثجه نحو الشاطئ. تنبقي مجتمعين، ننصبر بسرعة.

في مع البحر حكيات عجيبة غريبة. في أول كنت أغرق لولا أحمد العوام، منسيت أثقت مثلما يسميه الجميع. "الحمام"، جزيرة، صخرة بها منارة في مدخل الميناء، تنصت ليلاً الطريق لسفن الصيد، تبعد عن الشاطئ للصخري "لاكريك" بحوالي كيلومتر ونصف. وحدهم الأطفال الكبار أمثال أحمد يغامرون بالعم للوصول إلى تلك "الجزيرة" التي تحوم حولها النوارس باستمرار. أحياناً يستخدمون العجلات المطاطية المنتفخة، يجلسون عليها أحياناً ويدفعونها قدامهم أحياناً أخرى. كان البحر في ذلك اليوم مضطرباً قنبلاً. وتران الأطفال جميعهم على الوصول إلى "الجزيرة". في تلك الحما تصاخية والفوضى العارمة، ارتعبد جميع في الماء الهائج وبدأنا نقذف بأذرعنا الخفيفة، متحين الأمواج والتناز القوي. كان المدفق سريع وغير منظم. خاف البعض وعاد مسرعاً نحو الشاطئ. أما أنا، فصبت نفسي عواماً برعاً، وواصلت السفر الذي بدأ لي سهلاً في البداية. من الداخل، يقضم أحشائي شيطان: الرهبة من الأمواج والعمق لذلك، والفضول لرؤية تلك جزيرة، الجلوس على الصخرة والاستماع إلى سسقة النوارس المحلقة عن قرب. بعد لحظات، شعرت بالتعب وبكبر الأمواج المتلاطمة. في لحظة عدم التركيز، شربت ماء البحر ونذبتني نوبة سعال أفقتني توازني وأخذت الرعب إلى قلبي. نظرت ورأيت وإذا بالشاطئ الصخري يخفت ليصبح الصغار بنديت المدينة وجبان سيدي يحي هناك في الأعلى. ما أجم من خطر المينة! بنديت بيضاء وصفراء في الأسفل وفوقها الهضبة المنصحة الخضراء، بالشجر تصنوبر وحقوق الشح بنوثة الذهبي. كنا في بديت لصيف، والحصد قد يت بعد. أين

تبعوني... رمتني في الماء صلتها صيحة منوية. توحد وراء الآخر، تبعده بصيحات عمدة، وتقوينا خلفه، وصدورنا منقبضة. غدا كل أرجوع سهل. نفعنا كثير بسرعة نج الشاطئ. كانت هذه المغامرة أولى انتصاراتي على البحر. ثم بعد يخيفني إطلاقا. أول وآخر درس حينما نكون داخل مياهه، أن نتحكم في أنفسنا، أن لا نضطرب. بحركات هادئة، نتعلم على عتف وقوة الأمواج. لا نوجهه بل نتحدث عنها، نسيرها، نمشي في اتجاهها، ومتوصلنا حتما إلى الشاطئ لأن تلك هي وجهتها في كل الحالات وإن اتخذت مسلكا منوية. قبلين غروب الشمس بقليل، كنا نذهب خلف منارة سيدي علي الفركي فنترقب السفن العائدة من الصيد، ووراءها أسراب من صيور اللورس، جذبته رائحة الحوت. كما نتأمل ذلك الاحمرار الفاقع للشمس، الأيلة إلى مستقرها الدائم، هناك فوق مياه البحر، في ذلك الأفق الضبابي.

كان والد صديقي جمال يشتغل في تلك إحدى السفن. كثيرا ما انتظرنا رجوع السفينة لأخذ كمية من الحوت والمرددين والكرفيت. سألته مرة، ونحن واقفان داخل السفينة الراسية بالميناء: ماذا تجدون هناك في عرض البحر؟ نظر إلي مبتسما وقال: أتريد أن تقوم برحلة معنا؟ أحبته قورا: نعم عمو. قال: حينما يكون البحر هادئا، أخذك أنت وجمال. هكذا استصبح بحارا كبيرا. خلق قلبي بقوة لتلك الرحلة. بقيت أياما أحاصر جمال بالأسئلة المتحجرة. متى سنسافر مع أبيك إلى وسط البحر؟ مرة جاعني جمال لاهئا، وأخبرني بأن الرحلة مبرمجة في الغد. ولكنه ألح بأن أخبر أبي وأحصل على موافقته. أبي، لا علاقة له بالبحر. إنه جبلي وفلاح بأتم معنى الكلمة. حتى ذلك المسكن بقرب البحر لم يعجبني. بعد سنوات قليلة، رحلنا إلى منزل آخر، يقع بالجهة الجنوبية من المدينة، على

سفح جبل سيدي يحيى. هناك وجد مبتدء قصعة أرض يختمها، ولغية تقريية نصيد لقرزور والأرانب. أما البحر، فلم يعرفه ولا رغب في معرفته. بل كان يهابه، ويحذره. أنا وأخوتي الصغار، باستمرار من خضورته. فكيف أصلب منه أن أسافر بسفينة في عرض البحر؟ أكيد أنه سيرفض، وأنا لا أناقش لومره، خاصة حينما يتخذ قرارا، فإنه قلما يتراجع عنه. أخفيت عنه خبر رحلتي. لو كان ما يكون! كانت عندي دراجة اشتراها لي بمناسبة نجاحي في امتحان الميزانيم. في الصباح الباكر، أخذتها وقلت له بأنني ذاهب عند عمتي نتي م نزل تسكن بتقرية. أخفيت الدراجة عند بيت جمال والتحفا معا بالسفينة. أول سؤال يادر به والد جمال: هل أخبرت أبك؟ أحبته على ثغور متعثرا: نعم عمو، أخبرته. بهوء، خرجت السفينة من الميناء، تبحر ووراءها سرب اللورس. جلست على رزمة من الحبال الخشنة، أتابع البحارة وأتمتع بالمناظر الخلابة للمدينة التي تعرت أمامنا، قابعة بين الهضبة الجبلية والبحر، في سكنة أرلية. جاء عندنا رابح البحر وقال بأن ميناء شرمال قديم قدم الدهر. استغله الفينيقيون ثم الرومان. اتخذ يوبا الثاني، ملك نوميديا، القيصرية عاصمة لمملكته. يركب من هذا الميناء، في السفينة التي تقوده إلى جنوة بإيطاليا قبل أن يلتحق بروما. أتاها عرب الأندلس بالمئات، عائلات كاملة، هاربة من بطش المسيحيين. استقرت تلك العائلات بالمدينة واشتغلت بالتجارة والحرف اليدوية. وهذا ما يقصر انتشار الغناء الأندلسي والشعبي عند كثير من العائلات، وانتشار الحمامات العمومية. حضارة الصونا الرومانية أحياء أهل الأندلس. كما استقر بها الأتراك فوسموا في الميناء وبنا تلك المنارة الضخمة التي تسمى بمنارة سيدي علي الفركي. ومن هذا الميناء انطلقت سفن الأتراك غازية السفن

المدينة، في إحدى المنازل التي هجرها المعمرون، فكرت في التخلص من الحوت، ولكن الكمية كانت كبيرة ومن النوع الجيد. ولكن في البيت يشتهي أكله ابتداء من أبي وأبي، وجئت أبي قلقاً لأن الليل كان قد بدأ يرخي خيوطه. لماذا تأخرت؟ صرخ بمجرد اقترابي من الزبونة المحاذية للبيت والذي كان واقفاً بجانبها ينتظر قدمي. ألم بكفك اليوم كله؟ تلحمت بجواب غامض ودخلت البيت. أعطيت القفة لأمي، وحكيت لها كل شيء. لم أذهب عند عمتي بل تحولت في سفينة في عرض البحر. اندهشت وقلت منها صيحة دعر. هي أيضاً جبلية وتخاف من البحر، بل مثل جنتي ترى فيه مصدر كل الأشرار. أين الخبر الذي يأتيها من البحر إذا كان الفرنسيون جاءوا عبره وعثوا في أرض فساد؟ المسلمون جاءوا عن طريق الصحراء ولم يرفوا البحر. هكذا كانت تقول جنتي. تقاديا لرح الأسئلة، تحجبت بالثعب وتصنعت النوم مبكراً. قمت بالليل والتهمت حقي من السمك اللذيذ. تسأل أبي عن مصدر السمك وأجبت أمي بأنني مررت بالميناء فوجدت بابوا اصطاد سمكا كثيراً، فوزع الرايس الفائض على الحاضرين. لا أعرف إن كان ابتلع الكذبة أم لا؟ ولكنني متيقن بأنه لم يفكر أبد بأنني قد سافرت في سفينة لمدة يوم كامل.

بقيت تلك الرحلة راسخة في ذاكرتي ولم تمحها إلا الرحلات التي قمت بها نحو مرسيليا في بولغر ضخمة من أمثال انهيار وليزيكي وصارق بن زياد. ولكن لتلك الرحلات حديث آخر.

غربية في بحر المتوسط، المتجهة نحو الهند. كما رست بها أولى سفن المعمرين الفرنسيين بعد احتلال الجيش الفرنسي للمدن الساحلية الجزائرية. لكن أغلبهم لم يستقر بالمدينة بل أنشأ مدناً صغيرة في الأراضي الخصبة المجاورة مثل نوفي (سيدي غيلان) وزوريخ (سيدي اعمر) ومارينفو (حجوط).. كان ذلك اليوم مشمساً جميلاً، والبحر هادئاً، مياهه صافية تعكس الوجوه مثل المرأة البحارة منشفلون بتحضير الشبكة التي سترعى في العمق. رايس البايور وقف يترصد المكان المناسب للصيد الوفير. ورغم كل ذلك الهدوء، أصابني دوار رهيب وتقيأت كل أحشائي. تبعتني جمال. بقينا مدة من الزمن في ظل المقصورة الصغيرة. اعتسنا بشمء. نمت قليلاً وحينم استيقظت، وجدت نفسي في حالة أحسن. كان البحارة قد رموا الشبكة، وينتظرون. ما أن مالَت الشمس قليلاً نحو الغرب حتى طلق البحارة يخرجون الشبكة من العمق. دامت العملية مدة طويلة. بذل البحارة جهوداً مضنية، رغم الرافعة الميكانيكية التي تعينهم. تابعت العملية بفضول كبير، واقفاً قرب الرايس، أمطره بالأسئلة. لم يفعل، لم تصافيه أسئلتي. كان يجيب بهوء، وبناك النهة الخاصة بالبحارة، المشحونة بالحكمة والكبرياء وتتعمم معاً. مثلت الصنديق بالروحي والمرآة والفتنة والسوزير وأنواع أخرى أجمل أسماءها. كانت العودة مع الغروب ساكنة، البحارة أنفسهم بنوا متعبين، صامتين. ريح خفيفة تبعث أحرارة كثية، وثقت السفينة بنسيم ضري منعش. في التمهء، ملأني رايس البايور نفسه -أصبح صديقي بعد يوم من تحديث المتواصر- قفة بلاستيكية بالحوت. ماذا أفعل بالحوت؟ سيفضحن أمه والذي مررت من بيت جمال، أخذت درجتي، وتجهت حائر نحو منزلة الكائن في جنوب

(4): كشف كن... مسافرا

تهريج خفيفة، ساخرا من المتأخرين ومن الذين بدلوا يشتكون من التعب، من العطش، من العرق، ويطلبون التوقف للراحة. إن الذي أقلل الرحلة هي تلك الخيمة المطوية، المثبتة وسط عمود حندي حيث يتداول كشافان على حملها بينهما. وصلنا إلى مكان المخيم بعد رحلة مشي متعبة ولكنها شيقة، مليئة بالمزاح والغناء. كان المكان مسطحاً، بين مجموعة أشجار الصنوبر، مظلاً، ومطلاً على واد صغير، تتساب مياهه، مترققة وصافية صفاء عيون حوت الميرو. وضعنا حقائبنا الظهرية قرب حذع شجرة وتمددنا على الحشيش الأخضر، نستعد أنفاسنا، مثملين زرقة السماء الباهرة. بعد قليل، نظفنا المكان بالمعول الصغيرة التي تلالزنا باستمرار، ونصبنا الخيمة بعد محاولات عديدة، تحت توجيهات القائد الصارمة، ومزاح قادة لافريك الذي لا يتوقف، رغم نظرات عدم الرضا، يصوبها نحوه للقائد من حين لآخر. مرت الظهرية على أحسن ما يرام. لعبنا، ركضنا وجمعنا الحطب الباس لإشعال النار ليلاً. قبل الغروب بقليل، توجهت مع أحد الزملاء نحو الوادي، كانت ضفافه محاطة بالثوت البري وبعض النباتات الشوكية. بحثنا عن مدخل، فلم نجد، مشينا طوال الضفة عشرات الأمتار. فجأة، ضرت حجة على بعد خطوات منا، سمعنا سسقات خفيفة. اقتربنا. كم كانت فرحتنا كبيرة حينما عثرنا على عش به خمسة أفراخ، شبه عازية تقرب، بلا ريش، تمت رؤوسها نحو أي صوت أو خرخرة. بدأت نصيح، ننادي زملائنا يرو اكتشافنا. ركض جميعهم نحونا. كك أبناء المدينة ونقف لأول مرة أمام عش ضائر مني

خال والدي رجل جرب الحياة. مسافر كثيراً عبر المدن الجزائرية. يقال بأنه ذهب إلى غابة فاس المغربية، وربط صلات صداقة متينة، ما تزال قائمة إلى اليوم. هو الذي اقترح على والدي أن يدخلني إلى صفوف الكشف الإسلامية. أوضح بصوته الجهوري الرزير قائلاً: سيخاطب الناس ويتعلم النظام وكيفية الاستعداد لمواجهة صعوبات الحياة. وأن اليوم اعترف صادقاً بأنني مدين للكشف الإسلامية بالشيء الكثير: حب الوطن، حماية الطبيعة، الاعتماد على النفس، خدمة للغير، التواصل... كنا نطلق صياحاً، نالسر الكشفي، المزدان بالمندبل الأخضر والأحمر حول الرقبة، في رتل طويل، حاملين الحقائب الظهرية، تحوي لوازم السفر اليومي. ونخرج من المدينة باتجاه غابة سيدي أحمد لمعيش، التي لا تبعد عن مدينة شربال إلا ببضع كيلومترات جنوباً، نمشي مزهوين، نردد الأغاني الهادفة والأناشيد الوطنية. ننفع صدورنا، ونسرح بعيوننا عبر المناظر الضيحية الجميلة. وقائدنا لا يتوقف عن بمضرد نوابز من المعلومات حول النباتات والطيور وحكايات عديدة حول الحيوانات، عرفت فيما بعد بأن بعضها مأخوذ من كتب الأدغال لكينينغ وقصص كليلية ودمعة لابن المقفع. أتكز حيناً تلك الليلة الأولى التي قضيتها في الخلاء. كان الفصل ربيعاً والجو مشمساً رائعاً. الضفدع يوم السبت (حينما كنت نهاية الأسبوع يومي السبت والأحد) مباشرة مع بداية الظهرية. مشينا أكثر من ساعتين، بتجده الجنوب، عبر دروب وعرة، صاعدة نحو الجبال. وعبر كل تلك المسافة، كن صنيقتنا لمرح قادة لافريك يقوم بحركات

لمكان صامتاً إلى أقصى حد، مع مرور
الوقت، بدأت أسمع خرخشت، وصوت
خضى قريبة من المخيم. استرق السمع،
وصدري يهتز برعشة خوف. أقف، أخضو
خضوات، متوجساً. يفتقي الصوت، يتلاشى.
أعود إلى مكاني، بعد قليل، تتعالى أصوات
أخرى، ومن جهات أخرى. في لحظة ما،
غفوت قليلاً، فأيقضني عواء ذئب خلته على
بعد خطوات فقط من الخيمة. قمت مغزوعاً
وركضت صارخاً نحو الخيمة: الذئب، الذئب،
جأ نيكنا... ما أن وصلت باب الخيمة حتى
اصطدمت بالقائد خارجاً. انطلق الجميع
خارج الخيمة هلعين. وحينما عرفوا بأن
الامر يتعلق بعويل ذئب أو ثعلب، اطمأنوا.
ولكن قادة لاغريك كعادته سخر مني،
واستغرب كيف يخاف الكثاف الذئب!
الكثاف شجاع ولا يخاف الذئب. خجلت من
جبنّي، أو بالأحرى من غفوتي التي ضحمت
العويل وحوانته إلى بوق صاعق. وبقيت
حكاية الذئب تماردني لشهور طويلة، يذكرها
الزملاء بمناسبة وبغير مناسبة.

لما الهلع الكبير عرفته في مخيم ثوا
ساكري في قوراية. ولكنني عشته وحدي،
فلومته وحدي، وتغلبت عليه وحدي. في
صافقة 1971، نظمت فرقة الكشافة لمدينة
شرشال مخيماً صيفياً في ثوا ساكري، غرب
مدينة قوراية، لمدة أسبوعين كاملين. عمري
أئذاك ثلاث عشرة سنة. ولأول مرة أغيب
عن البيت كل هذه المدة. إحساس بأنك ذهبت
إلى أطراف الدنيا ومكثت فيها قرناً من
الزمن. انفصال كلي عن المكان والأشياء
المألوفة لديك. وليس لديك الوقت الكافي لخلق
لفة مع المكان الجديد. فبقي في تلك المرحلة
الحرجة التي نحن فيها حناناً قوياً إلى أشتائك

بأنفخ. بسرعة بحثت عن الذين في التراب
وأعوضاه تصغار. عد أحننا إلى مخيم،
فأحضر حبز، ففتت وحصه في العشر. بدأنا
لاكتشاف عظيم. ما هي الفرصة لئبرهن
بأننا نحب الطبيعة ونعمن على حمايتها. بعد
قليل حق يد القائد ونوه بفعلنا. حينما خيمت
الضامة قليلاً على المكان، عدنا إلى مخيمنا،
نافخين صدورنا، مقتنعين فعلاً بأننا قمنا بفعل
ثبير، زيادة إلى هذه الاكتشاف. نحن أبناء
مدينة ساحلية، نعرف الشيء الكثير عن البحر
وخفياته، ولكننا لا نكاد نعرف شيئاً عن الغابة
والريف وأسرهم. ما هي الفرصة إذا
لاستدراك النقص. اشعلنا نرا، قرب الخيمة،
متخذين كل الإجراءات الوقائية لتفادي نشوب
أي حريق. وجئنا على الأرض، مستعدين
لقضاء سهرة تحت القمر، في الخلاء، وسط
الغابة، بعيداً عن ضوضاء المدينة، ودياراتها
التي تسد الأفق. وفي جمعة قائد الكثير من
الالعاب أولاً، ثم الكثير من الحكايات
والأحجية التي تبعد النوم، وتستدعي الخيال
والقصص. بعد منتصف الليل بقليل، هبت
ريح شمالية خفيفة، أرعشت أجسامنا برداً.
خوفاً من انتقال جمرة من الجمرات نحو
الغابة المحيطة بنا، اقترح قائدنا إطفاء النار
والاستعداد للنوم. ثم استعمل الفرعة لمعرفة
من الذي سيبدأ الحراسة أولاً. أكد القائد بأن
الحراسة رمزية فقط، هي تدريب سيفعنا في
الخدمة العسكرية مستقبلاً. المنطقة آمنة ولا
وجود لأي خطر يحدق بنا. حينما جاء
توري، أيقضني الحارس الذي استخلفه. أن
تقف وحيداً، وسط الليل المظلم، في الصمت
المطبق، أكيد أن أفكاراً سوداء ستتسلق رويدا
رويداً إلى مخيلتك، وتصور لك أشتباها
وتسمعك أصواتاً غريبة، تبعث في نفسك
الرعب وترعش جسدك. في البداية بدا لي

بقايا دخان أسود ودهان محترق. عادت إليّ حكايات العامل. ضاعف الصمت المحيط من طغيان هولجسي الداخلية. فحطت الأرواح، وتعلّلت صرخات المعذبين. ارتفعت أحشائي. كنت أصرخ. حققت جيدا في الفضاء المعتم، واستمعت بعشق إلى أصوات الليل الباهتة، مرددا في داخلي بأن الأمر لا يعدو أن يكون هنيئا وخرافات لا توجد إلا في مخيلتنا. الأرواح غير مرئية. والموتى لا ينطقون. بقيت جامدا، أجتهد في إبعاد الأنباح عني. لنزيتها لفترات، فتتلاشى كلية. ثم تتجسد وتتشكل من جديد، لتكتسحنني مثل حمى راجفة، فيستبد بي الهلع لفترات أخرى، وأكاد أركض نحو الخيم المنصوبة هناك على طرف الجدار الخارجي. لم أفقد صوابي مثل المرة الأولى مع عواء الذئب. قاومت الخوف بصلابة، وألحقت عني هولجس الأرواح والأنباح المخيفة. انتصرت على الخوف فعلا في تلك الليلة. في الأيام المتبقية، وفي الإقامات الأخرى، أصبح الليل رفيقي الوديع، فأمل صفاءه، وأستمع لأصواته الغريبة، دون خوف. هو الوقت الأنسب للراحة النفسية، للتصالح مع الذات المضطربة بهجوم النهار، وللتأمل في عظمة الكون بسكينة وسعادة. إن السنوات الأربع التي قضيتها في فرقة الكشف الإسلامية صقلت شخصيتي وأمدتني بمعارف وتجارب، نفعني كثيرا في حياتي اللاحقة. كما حبّبت إلي نفسي السفر واكتشاف الأماكن الغريبة عني.

وأقربك. كن المخيم قريبا من البحر، ونفصص صيف، فكنا في معظم الوقت في الشاطئ. في اليوم الثالث، وفي فترة القبول، تبدلت الحديث مع عامل من عمال المخيم، فأخبرني بأن البناية القديمة المقابلة لخيمنا، كانت مركزا لتعذيب المجاهدين أثناء الثورة التحريرية. غرق في تفاصيل تقشعر لها الأبدان. قال جزما بأن الناس الذين يمرون ليلا قرب المركز، يسمعون لنين السجناء. إنها أرواح أولئك الذين ماتوا تحت التعذيب. أرواحهم المعذبة التي تعود إلى مكان فصلها قهرا عن الجسد. كيف يُسمع لنين السجناء المعذبين؟ كيف هي الأرواح التي تطلق ليلا في المكان؟ ما هو شكلها؟ أسئلة استبدتني لبقية اليوم، وتركت في أعماقي اضطراب وأشباحا غامصة. سكنت في بديهة الليل وذابت في الضجيج الذي يحدثه المخيمون أثناء الأكل والسير. ولكن بسجود خفيوت تلك الأصوات، طفت إلى السطح. حلما جاء دوري للحراسة (المخيم كبير وعدد الكشافة أكبر، فيقوم ثلاثة فتيان بالحراسة في أماكن متباعدة نوعا ما)، وكان من سوء حظي (أو من حسنه) أني بُعثت إلى مكان مقابل البناية المهترئة التي أشرت إليها الحارس باعتبارها المكان الذي مورس فيه التعذيب الوحشية، وقد مُررت جزئيا في الأيام الأولى للاستقلال من غير السجدة أنفسهم، النقام رمزا من الأعمال الوحشية التي تعرضوا لها. مصباح ضعيف يرسل ضوءا خافتا يزيد الجو رهبة. وقفت أمام الجدار المرتفع، المشقق، عليه

(5): لماذا نحب السفر إلى فرنسا؟

20 جويلية. البحر هادئ، والسماء بزرقة باهرة. رغم الطابور الطويل وتكامل موظفي الميناء، والإجراءات الصارمة تصل إلى حدّ الشتم والتعنيف، كان المسافرون من كل الأعمار مسرورين مثل الأطفال في يوم العيد، وخاضعين ومتحملين الازدحام والإهانات، خوفا من عدم السماح لهم بالركوب. يتظاهرون باللطف والوداعة واحترام القانون، ويدخلهم غليان غيظ لا تطفئه كل مياه المتوسط. المهم السفر والوصول إلى مرسيليا. وكم كان الفرح باديا على وجوه الجميع حينما أفلحت الباخرة وبدأت تخر عباب البحر لتبتعد عن ميناء الذرايز! تجمع المسافرون على سطح الباخرة المشمس. يتحدثون بأصوات مرتفعة عن المين الفرنسي وسفوحها وفنادقها الرخيصة وأسواقها الشعبية. الكل يتجاذب أطراف الحديث مع الكل. ليس مهما أن تعرف الشخص. هو الذي يبادر بتعريفه بنفسه أو بالأحرى بمدينة والإطباء في ذكر الصعوبات التي واجهته وكيف تغلب عليها بفضل معارفه وشطارته، ثم كيف سافر ليلا ليصل إلى العاصمة صباحا، كل التفاصيل للصغيرة والكبيرة إلى غاية ركوب الباخرة.

ما أروع أن يسافر الإنسان على ظهر باخرة في يوم مشمس، هادئ، تكون فيه مياه البحر ملساء صافية بتلك الزرقة البحرية الدافئة! تكاثت على الذرايز ونهت في تاملات حاملة. بعد ذلك، تجولت في الباخرة الشاسعة، وتسلقت سلالها إلى غاية أجنحة الدرجة الأولى. ولكن لا شيء أفضل من الجسر الخلفي قبل فترة الغروب بقليل. ما

حينما يفكر الجزائريون في السفر، فأول بلد يتبادر إلى الذهن، هو فرنسا. لا أنكر بأنني سمعت في طفولتي أحدا يتحدث عن بلد يسافر إليه غير فرنسا، اللهم إلا الحج إلى البقاع المقدسة. ولكن ذلك ليس سفرا خالصا، ولا يخص إلا كبار السن. وبدرجة أقل، كان المهاجرون يتحدثون عن المغرب الذي يعبرونه بسياراتهم، ذهابا وإيابا، أثناء العطلة. فرنسا بلد الخيرات وبلد لاحترام القانون. هكذا يقول المهاجرون دائما. من أراد أن يعمل فعليه بفرنسا، من أراد أن يقتني بعض السلع، عليه بفرنسا أيضا. وفي فرنسا، تتلقى بالجزائريين بالعشرات، بل بالمئات، تبادلهم الحديث، تغني عنهم الدينار بالفرنك، ويمكّنك أن تطلب المساعدة وتجد المال... إنها جنة الجزائريين! هكذا تصوّرتُها. على خلاف والذي الذي يكره فرنسا، وركض أن يزورها أبدا، رغم إلحاح لخته المهاجرة ليقضي عدها أياما. قال بأنه لا يمكن أن ينسى ما فعله الفرنسيون من شر في سنوات الحرب التحريرية.

لم أفكر في فترة شبابي أن أسافر إلى بلد غير فرنسا. لذلك، حينما سمحت لي الظروف بالسفر، سافرت إلى فرنسا. كنت في السنة الثانية جامعي. قررت أن أقتصد من منحتي كطالب كي أشتري تذكرة سفر بالباخرة. خلال السنة الجامعية، استخرجت جواز السفر. وأرسلت لعمتي كي تبعث لي وثيقة الإسكان. غيرت العلوة السياحية التي كانت مقفلة بأربعمائة فرنك. لا شيء تقريبا. ولكن ضمانات الإقامة وتبديل العملة موجودة بكثرة. أتذكر بأن باخرة "الهقار" أفلتت يوم

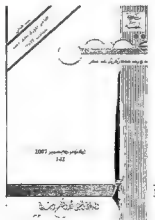
ما يكون الانضباط عند نزولهم مبداء مرسيليا. يقفون في الضباب مثل تلاميذ السنة أولى ابتدائي، ويستجيبون لأوامر الشرطة بخفة غير معهودة. لم أكن متسرعاً. بطبعي أمتعت الأزدحام. حينما تسارع المسافرون للنزول، بقيت مع صديقي الملباني في الخلف. انتظرنا بصبر أيوب في العمر الطويل. جاء شرطي شخين ومنس وطلب من النساء والأطفال أن يتقدموا إلى شبابيك المراقبة. استخدم كلمات عربية بلكنة خاصة. أكيد أنه من الأقدام السود. كنت أخر من يخرج من مركز المراقبة. بحثت عن الملباني، فلم أجد له أثراً. إنه يعرف مرسيليا جيداً، بها بعض من أهله. ها هي مرسيليا إذا! مرسيليا التي يتغنى بها مطربو الريمتي، الأغاني التي نسمعها حية، في عرف مغلقة أو في الخلاء. أول ما نلت نظري، نظافة الشوارع وجمال المحلات التجارية وإضاءتها اللامعة، وخضرة حدائقها العمومية، مقارنة مع شوارع مدن الوسخة، المغفرة، ومحلاتها القبيحة، غير المرئية، بدت لي جنة حقيقية. مشيت بطيئاً، أملاً بصري من الاكتشاف الجديد. بعد قليل وجدت نفسي أمام محل لبيع الخصر والفواكه. انتفاخ والبزاز! الفواكه التي يتباهى بها المغتربون، ويجلبون منها إلى البلد لمنحهم هدية لأهل والأقارب. سان تعبني. تجمعت ذاكرتي لاستخدم فرنسية سليمة. وبعد التفتح قلت في فرنسية أرثتها خالية من أسئلة: من فضلك سيدي، ذلني رجلاً من انتفاخ؟ ودون أن ينظر إلي صاح قائلاً في جزائرية قحة: (أرزي، أوزن لو أرض انتفاخ). وقلت متدهشة: أنتما عرب؟ نظر إلي بتمعن وقال: يظهر أنك تزور مرسيليا لأول مرة؟ أومأت براسي أن نعم. أرشدنا سرحاً. هت في مرسيليا، أحسب روحك ركة في التزوير.

زورع ذلك المنظر. في تلك البضيرة، تعرقت عني شباة قل بأنه من ولاية الأصنام، وبالضبط من مدينة مليانة. واتضح أنه كان يدرس في ثانوية مصطفى فروخي في الوقت الذي كنت أنا أيضاً طالباً بها. تشعب الحديث قليلاً حول الثانوية والمدينة الجميلة في أعلى جبال زكار، ولكن بسرعة، عرج نحو فرنسا وخيراتها وتسهيلات التي توفرها للمسافر، سألنا كان لم نبحث عن العمل. الدرجة الاقتصادية عبارة عن صالة فسحة مليئة بالكراسي، مكسرة جزئياً، وجلودها مشققة في أكثر من موضع. وعليك أن تبحث بنفسك عن مكان تستريح فيه ليلاً أو تغفو قليلاً إن غلبك النعاس. ولكن حذار من السرقة. يمكن لأيدي الخفيفة أن تلعب بمحفطك أو بحقيبتك. نزع من محتوياتها الثمينة وترمى بالحجر. لا شاهد ولا دليل إثبات تهمة السرقة. عادة ما تنفق مجموعات صغيرة حول النوم بالتدويع. الحراسة ضرورية والحظر صفة ملازمة أثناء السفر.

في أحد عند اقتراب الباخرة من مبداء مرسيليا، لاحظت الصمت المخيم فجأة على المسافرين. خطر الإزعاج يهدد الكثير منهم. وهكذا يتصورون. يقال بأن أسنانات الفرنسية تصبق للقنن، ولا تنتزل عنه قيد أنملة. لا يرفع معهم الشرح، والتوسن، ولا حتى أبكاه. القنن هو القنن، في كل رحلة، ترجع أسنانات المبداء عند من الجزائريتين الذين لا تتوفر فيهم شروط الدخول. ذلك نجد اشبان خاصة، قلقين، محترسين، خائفين من احتمال إرجاعهم إلى الجزائر. لغريب في الأمر أن الجزائريتين اللتين تعودوا على الأزدحام والفوضى وعدم حرمة التمييز ولاحتججتا السريعة لصاحبة، يتحولن إلى أناس متضبطين عند

المتكررة لهروب من تلك الجزيرة المصعوبة. ويحكى في الجزء الثاني عودته إلى الحياة بعد هروبه ولجونه إلى فزويلا، بلد الحرية والتهرب الجبني. إن السفر بين رفوف المكتبات سفر يبحر بك في أعماق الذاكرة البشرية، يزيدك حيًا للحياة، وإصرارا لتخوض معاركها دون استسلام. المحلات التجارية الكبرى، بطوبها الجديدة، وحاراتها المعروضة بأذقة، تثير في نفسك غيضا وحنينا على بلدك القديم. لماذا هم يملكون كل هذه الخيرات، ونحن نزرع في التربة والفقر والقيح؟ ألمنا في بلد اشتراكي يوفر السعادة للجميع، وهم في بلد رأسمالي يقوم على استغلال املاك لتعمل والأجراء؟ سؤال كبير ومحير، هزكي بعمق وجعلني أبحث عن الجواب في الكتب والمجلات، فعلا، وجدت الجواب في باريس، عاصمة الحريات، وملقى الثقافات العالمية. ولكن لباريس حديث آخر.

نصف مرسيليا للعرب، أخذت انتفاخ، رجعت فرنسياتي إلى كتفي، وواصت المشي. في تلك النهار، تكدت بأن مرسيليا فعلا نصفها للعرب، بالأخص من المغرب العربي، وأكثرهم جزائريون. أينما تولى وجهك، تصادف العرب، يبيعون ويشتررون، يتحدثون بأصوات مرتفعة. لا تشعر أنك بأنهم في بلد أجنبي، خاض مع الجزائر حربا قذرة وضوية الأمل. في وسط مرسيليا، لا تكاد تصادف الفرنسيين. يذوبون وسط العرب والأفارقة. يسكن معظمهم بعيدا عن وسط المدينة، في أحياء راقية. الاكتشاف الآخر الممتع تمت في المكتبات ومحلات بيع الجرائد والمجلات. وأد التمتع متفرقة، وجدت ضالتي. ولكن ثمنها مرتفع مقارنة مع ما أحمله من النقود. ورغم فقره وعلتها، اشتريت روايتي (الفراشة) و(بنكو) لهاري شاربير. كنت قد استلقت الأولى منذ سنوات وقررتها بسرعة. وصممت على قصة وقت فراغي مع حياة السجين في كيان، ومحولاته



الذين

الذين

الطاهر وطار

عدد الأكياس التي عندنا لا تقل عن المائة،
ولربما ألف.

ثم هذه المحلات من أولها إلى آخرها، من
المتخصصة في الأقمشة إلى المتخصصة في
الذهب إلى البقالات، إلى التي تباع الأحذية،
كلها، كلها، تعلن: ملح من الطراز العالي،
مستورد. بعضها، أضاف، بخط بارز وبلون
مختلف، ليس لنا غيره.

يقطع النظر عن كل ذلك، كنت سأواصل
السير متخليا عن هدي. فليس أجمل من أن
يمشي الفرد في اتجاه لا يشاطره فيه غيره.
كل من هم أمامي تون، وكل من هم ورائي
ذاهبون.

لم يلتفت أحد منهم لي.. لم يعنهم أمر هذا
الذي يسير في الاتجاه المعاكس لاتجاههم.

ربما تعودوا على ذلك، ربما هم لا
يروتني، ربما لم يكن إلا واحدا منهم، أسير
في اتجاه سيرهم، ويخيل لي، أنني أعاكسهم.

استرق النظر لأحدهم من حين لآخر، فلا
أحظ علامات التعب والعرق على وجهه، بل
لا يبدو عليه إطلاقا أي ضجر من السير في
هذا الحر. شفاهم فقط، تتحرك بحماس،
منطقة منفحة، ميم ميم. هيء لي أنهم ققط
تموء.

ربما هم كانوا في فصل آخر غير الفصل
الذي أنا فيه، ربما كانوا في منتصف الربيع
بينما أنا في منتصف الصيف.

الحرارة شديدة، لساني جاف، أنفيتي،
شجرة أنظلل تحتها، وعين أرطوي منها،
وأبرد بمائها.

لا أدري ما إذا كنت في شارع، لم في
خلاء، لكن المؤكد، أنني أمشي في اتجاه
معاكس للناس. كنت وحدي، فقد سبق لي أن
التفت جنبي وخلفي فلم يكن هناك أحد، لكن
القائمين تجاهي كثيرون، رجالا نساء، أعمارا
من كل الأعمار، يتحدثون ويمرحون،
وبعضهم يبدو عليه العيون، وشيء من
التعب، آخرون في منتهي الجدية، يسببون
كاسيل، لا تبدو عليهم أية نية للتوقف.

الغريب حقا أن لجميعهم رؤوسا فيها
حواجب وعيون ونوف بها مناخر وفواه.

شفاهم تهمس بكلمات لا يتبدى منها سوى
الحرف الذي تنطبق عليه، لا شك أنه ميم.

قالت لي اشتر لنا ملحا حقيقي، فالأولاد
ملوا مذاق أكلنا، فخرجت، لكن يبدو أن
هدي، الذي هو ملح حقيقي، فقد أهميته في
هذا الحر، ووسط هذا الزحام.. وأمام الحقيقة
التي تواجهني، فالمارة أمامي جميعهم يحملون
أكياسا ضخمة، عليها كتابة تعلن، ملح
مستورد من الطراز العالي.

نفس النوع الذي قالت إنه غير حقيقي،
وإن علي أن أشتري غيره. وقد قمت بالتزود
بالملاح قبل اليوم أكثر من مرة، وأجزم أن

أقتله. خلصنا منه، إنه يأكل الملح. يتقّب أكياس الملح، فيدخلها الهواء، ويفقد الملح مذاقه. أقتله يرحم والديك.

أنزلت ذراعي، توكأت على عصاي، ويبدو أن بسمة قصيرة ارتسمت على شفتي، ساخرا منهم، فالفران، وهذا الفار بالذات، لا تحب الملح المستورد. ولعل هذا بالذات، ما جعل هذا الفار يخرج في هذا الحر، غير مهبال بهذا الحشد.

مروا. تواصل سيلهم، يموؤون: ميم ميم... واصلت سيرتي، لكن ليس وحدي هذه المرة. إذ لمست أنري من أين ظهر شخص يمشي جنبتي بنفس الخطو، وبفس الإيقاع.

لم أكلف نفسي، الالتفات إليه، لكن سألته، من تكون، لا يهم قال، ثم أضاف:

لماذا لم تتأخر، كما ألحوا عليك.

نكابة بهم وبملحهم، وبالميم التي يموؤون بها.

حسنا فعلت، فهم لنذال، يعوضون ما هرب منهم بالملح، مع أن الأطباء يقولون، إنه مضر بالصحة، يعمل على رفع ضغط الدم.

ولكن الملح الذي في منزلي، لا طعم له. وقد ألححت علي صاحبة الأمر أن أستبدله... لم تقل لي من أنت؟

- التفت إلي، فلربما تتعرف علي.

- إنك، أنا بالذات والصفات.

- وهو أيضا... إنك لو شكت لن نقتل للفار.

دعوته أن تدخل بقالة، فامتثل دون تردد، سألتنا صاحب المحل أن يعطينا ملحاً غير

ربما لم يكونوا إطلاقا في هذا المكان الذي أنا فيه، والذي لا أعرف ما يكون ولا ما رماني إليه. فالبقال الذي خرجت أقتني منه الملح الحقيقي، ليس بعيدا عن سكني، وها أنني أبعد بعدة كلمترات.

ربما حلا لي السير حافيا.

لوحت بعصاي فلم ألحظ على وجه أي واحد ممن كانوا قربي انزعاجا، أو تقاجوا، أو محاولة لانتقاء الضربة.

كان لم يكن هناك شخص طويل القامة، أسمر اللون، حليق للحية، عليه ثياب موحدة اللون، لا هي بالقديمة البالية، ولا هي بالجديدة، الزاهية، حافي القدمين، في عنقه منديل ناصع الخضرة. في يده خيزران، تلعب في الهواء، كأنما صاحبها، يلهو بتلويحها، حيناً، ويتوكأ عليها حيناً آخر، ويغيرها من يد لأخرى طبقة للإزدحام.

هششت غاضبا على أحدهم، فلم يبال، بل لقد مرت الهشة في الهواء. قلت أو أجههم كما يستحقون، نزعت ما علي من ثياب، وهي ليست سوى جبة بيضاء، ومريول، وتبان.

مرت عدة أمثاله، لحمل ثيابي على ذراعي، فلم يبالوا بي.

غريب أمر هؤلاء الناس، هم، هنا، وهم ليسوا هنا. الأكيد أنهم ليسوا هنا، وأنني وحدي سيد الشارع.

فجأة هتفوا في كلهم:

أقتله. أقتله. اهو عليه بهذه العصا. ما فائدة عصاك هذه إن لم تخلصنا من هذا الفار.

رفعت يدي، مصمما على الامتثال، رفع بصره نحوي. التفت أعيننا لحظات، لم يتحرك، ولم تتحرك ذراعي.

حجم إطار حافلة، أما الأنف ففي حجم حمار.
القم لسوء الحظ يخفيه الأنف، فلم أتمكن من
التعرف عليه.

- اقتلوه يا ناس، اقتلوه. تخلصوا منه،
قل أن يتخلص من ملحقنا.

غير أن شيئاً ما بدأ يطراً عليهم كلم
أمعنت النظر فيهم.

شيئاً فشيئاً، تحولوا إلى قطط، نفذت من
الحاوية وتحلقت حولي ميم ميم، وراحت
تتقدم مني بخطى حذرة، وبأنياب متاهبة.
وأعين زجعة.

- عد إلى الجحر. اسرع.

- قال، فامتثلت، وأسرع إلى الجحر
وتركتهم يموؤون ميم..ميم.

الظاهر وطار

2007-03-16



مستورد، فابتسم، وسكت لحظات طويلة، ثم
طلب مني أن أقرب منه، ليهيمن في أنفي:

- يبدو إنساناً طيباً، وعصاك، وسيرك
حافياً، يدلان على ذلك. لهذا أقول لك، إن
الملح المستورد، لا يصلح لصنع البارود. أمر
آخر لقد رست بالميناء اليوم، بوارج أمريكية
محمنة بتمنح. اقتراب، أكثر، نصيحة لله. لا
تطرح مثل هذا السؤال مرة أخرى. عد إلى
منزلك، واتس طعم الملح. تذكر أن الذين
تراهم، يبحثون عنك، ويسعون للتخلص منك.

شكرته، وخرجت، وصاحبي بلازمي.
وواصلنا الطريق، غير مبالين بنصيحة
البقال.

بدرت مني التفاتة إلى حيث يسير القوم،
كانوا يدخلون فرادى وجماعات في حاوية لا
بهائمس لطولها، ينزعون أحذيتهم، وينحون
مستعجلين، كأنما هم يدخلون سجراً ويخشون
أن تقوهم صلاة الجماعة.

حوتهم الحاوية كلهم، وما أن تساءلت ماذا
سيفعلون، حتى برز من الحاوية وجه واحد
في عرض الباب.

تشكوا كلهم في هيكل واحد، أو بالأصح
في جثة واحدة، وفتقوا وهم يشيرون إلي:

- الفار. الفار اقتلوه.

كانت نظرتهم، مصوبة نحوي، وكان
الذعر في عيونهم. عيني، أعني.

- اقتلوه. أما من رجل فيكم. صبوا عليه
الملح. اغمروه بالملح.

رحت لأملهم. كانوا ما يزالون برأس
واحدة، بكل ما تحويه رأس الإنسان عادة،
رأس في حجم باب الحاوية، وكل عين في

المعادلة الصحيحة

مونولوج من ثلاثة مشاهد

حسن ملياني

سعيد: هل كل شيء على ما يرام؟ هل
يمكنني أن أضحك منتصرا؟ هل يبدو أنني
ضمنت المنصب؟ أكاد، لكنه تصرف وكلام
الذين يدعوهم الناس: آخر الملتحقين. كلام
القادمين الجدد الذين يتصورون أنهم فهموا في
لحظات أشياء لا علاقة لهم بها. صحيح أنني
أشعر بالانتصار في قرارة نفسي ولي رغبة
في أن أصرح: لقد ضمننت الانتصار، لكن
يجب أن لا أجهله. فمساء اللعنة يقولون: لا
شيء مضمون أبداً، حتى اللحظة الأخيرة. لا
يبيع جند الدب قبل قتله. والأمور كثيرة ما
تُحسم بتكاثرات اللحظات الأخيرة. تسير
الأحداث على نسق معين، ثم هباً في لحظة،
يتغير كل شيء. ثم لا أحد يضمن الوعود
كثيراً. مثلاً يقول المثل: وعود السباسبين!
ها! ها! لم يكن في الواقع، في حاجة إلى
هذه الرقصات الزديئة المخجلة وهذا الجنباز
المتعب كله، لو كانت المناصب تؤخذ
بالاستحقاق! الاستحقاق وحده دون شيء
غيره. تستحق مكاناً، تأخذه! لا تستحقه، لا
تأخذه! لكن واسفي يا خجلي من هذا العالم
المحيط بهذا! أين مكان الاستحقاق فيه؟! آخر
ما ينظر إليه! وأهون ما يهتم له! شيء مؤلم
فعلاً. (يضحك ساخراً) كلت أحد المتاعين
مثلي إلى هذا المنصب، ولا أضلني أشتمه
كثيراً! إن قلت إنه حمار ذائق، كلمته عن
الاستحقاق. الواقع أنني كنت أريد أن أشعره

المشهد الأول

يرفع الستار على صالون جيد
التأثيث. مكتبة وأرائك وطاولة جانبية
عليها هاتف. سعيد، رجل في الخمسين،
حسن الهندام، يضع سماعة الهاتف،
وقد بدت على وجهه سعادة آتية، لا
تلبث أن تمحوها علامات القلق.

أبدأ! لكنتي أصبحت، منذ التقيت ذلك المتخلف أقول له: اسمعني جيداً يا ضميري الحي المتالم. لا لزعم مثل غيري أن الاستحقاق الشخصي لا يساوي شيئاً، لكنه لا يكفي وحده. يجب أن نضيف إليه أيضاً قدرنا من الاستحقاق الاجتماعي!!! هذه هي المعادلة الصحيحة، وينبغي أن نتقنع بها. أحياناً، يحلو لضميري أن يقتنع، فأظن أعاني من تأنيبه. ليس الأمر سهلاً. لا. لا. ليس سهلاً إطلاقاً... أصحاب الضمائر في عذاب دائم. أه! متى أرتاح، يا إلهي، من تأنيب الضمير، ومتى يتصل بي ابن عتي كريم ليهنتني؟ اسم على مسمى! عتي! اسمه كريم، وهو كريم فعلاً. بطمئنتي دائماً لكنتي ضمنت المنصب. لكنتي أبقي حذراً. الحذر ثم الحذر. هذه هي المعادلة الصحيحة. خمسة مرشحين ليس عدداً قليلاً، لكن لا خمسة عشرة. عشرون. هذا لا يعني شيئاً. هكذا رد عليّ، ابن عتي كريم، الذي هو اسم على مسمى. أحبه جداً ابن عتي. ابن العم لابن العم كالجدار الذي يستند إليه. لا نجاح ولا منصب دون ابن عم. هذه المعادلة الصحيحة، لكنتي أظن متخوفاً. لا شك أن كل مرشح قد دق أبواباً كثيرة، وتلقى وعوداً بالمساعدة ممن يمكنهم، كما يظنون، فعل ذلك. لكن، ها. ها. لا أحد عرف الباب الصحيحة لكنتي يجب أن تتقّ مثلي. طلك. طلك. على الباب الهدف دفقت ونقرت! معرفة الهدف تقضي عن السعي العشوائي هذا وهناك. يجب الحثيق دائماً على الباب الصحيح. هذه هي المعادلة الصحيحة. أنا اسميه سعيّاً كي أكون مهتّباً. أمّا في الواقع، هو ليس سعيّاً. هو تسوّل. تسوّل من نوع غريب: نلّيس أحسن ما عندك، وتصلح عند الحلاق، في كلّ مرة، بعض ما طاش من شعرات رأسك،

بالخجل من نفسه. أن يقول لنفسه: كيف أجرو، وأنا الحمار بلا أذنين، على منافسة من هم أكفأ مني. لكنّ الوقح فاجاني. من المؤكد أن الفكرة ليست فكرته، ولله التقطها، وهو المتطفل على الاجتماعات والتقاءات، هنا أو هناك. قال لي: ليست الكفاءة هي الكفاءة الشخصية. ربّما تساوي الكفاءة الشخصية بعض الشيء، لكنّ الأهمّ هي الكفاءة الاجتماعية. اربط علاقات قويّة تكن أكفا الناس! الشخص الذي له علاقات مع أشخاص مهمّين، يقدّم أكثر وأفضل ممّا يقدّمه المصارع الوحيد، الذي لا يعرف ميدان المعركة، ولا أعداءه، ولا أصدقاءه. لم يفهم الغنيّ طبعاً جيداً هذه الفكرة، لكنتي أعترف أنّها جميلة، ولا عرف كيف يصوغها. الكفاءة المنعزلة، المشتعلة على نفسها، التي ليس لها موقع في شبكة معيّة من العلاقات، مشلولة بجهلها بالناس، أعدائها وأصدقائها، المحيطة بها، وبالأقوات المتوفرة لديها، وبساحة الصراع التي تضع فيها رجلها! هكذا يصوغ هذه الفكرة، الأكفاء مثلي. لا يمكن القول إنّ الكفاءة الشخصية لا تعني شيئاً. هذا جهل فظيع. و.. و.. والواقع أن فكرة ذلك الغنيّ، التي لم يكن طبعاً سوى ناقلاً لهل، منحّت لي نوعاً من الراحة النفسية!!! نوعاً من راحة الضمير!!! ذلك لكنتي من النوع الذي يعاني من تأنيب الضمير. يقول لي ضميري: لماذا تستعمل الوسائل الملتوية القبيحة في سعيك إلى هذا المنصب؟ في المقابل، كنت أرّد على ضميري: لو، يا ضميري العزيز المتالم، إنّ كفاءتي لا تترن، في هذا المجتمع المتخلف، كثيراً أمام قوّن الحيك والحيّاكة، والفسّاتين ومساعي الكواليس التي يجيدها غيري. وهل كان ضميري العزيز يقتنع، ويهدأ ويركتني أهدأ؟!

وأعطيته زجاجة عطر. عامل للنزيه دائما بدناعه! هذه هي المعاملة للصحيحة. تجارب محزنة حقا. أه، لو كانت المناصب تؤخذ بالاستحقاق!!! لكن ما أفسد سلامة اللعبة، هو قلة الحياء. يا أخي! إذا كنت تعرف أنك لا تستحق المنصب، ولست أهلا له، فلماذا تدخل نفسك فيه؟! لماذا تتنافس الذين هم أولى منك وأقدر؟! إلى أين أنت تدخل بحمارك هكذا؟ أين؟! أين؟! هذا ما يسمى قلة الحياء. لكن ماذا يمكن قوله؟ إذا لم تستح، فافعل ما شئت! اسمع يا سيدي الذي تكاف، وليس بينك وبين الحمار من فرق سوى طول الأنتين. لدي لك علاج رائع! هذا العلاج يدعى: الوقوف أمام المرأة. صحيح لتي لست أنا من ابتدع هذا العلاج، لكنني فهمته جيدا، عندما سمعته تلقى لأمسي. ولماذا الوقوف أمام المرأة؟ تسألني؟ للمصارحة، أجيبي! قف، وضارح نفسك! لكن، حذار! لا تفعل ذلك بجحبة. أضحك من نفسك قليلا أولا. تذكر جيدا. لا تخاطب نفسك بجحبة، لأنك ستدخل نفسك عندئذ في مثاهة أخرى، اسمها أن تحمل نفسك على محمل الجد، وتعتقد أنه يمكنك مخاطبة نفسك بخطاب غير خطاب المتخفية. أن تعتقد أنه يمكنك مخاطبة نفسك بمكالمة العقل! تلك كارثة كبرى، اعتقاد أنه بإمكانك، أنت اللبنة الطريفة التي يمكن أن تصبح نكتة سوداء مؤلمة، استعمال عقلك. لوه! ما أفسد العقل في جماجم الحمير! اكتف فقط بالضحك من نفسك. ابتسم أولا، ثم قهقهه بمق: ها ها ها ها!!! وريد عاليا: يا لللبنة المضحكة! أنا ساكون مسؤولا؟! ثم ارمس على وجهك خطوط الهلع؟ وخف من نفسك، ارتجف وارنجف وارنجف! وقل بصوت خافت مضطرب: يا إلهي، أي نكتة سوداء مخيفة،

وتضمخ البيلة الجديدة بالعطر، دون أن تتسى الحذاء والدق والأسنان وربطة العنق، وغيرها، وغيرها، ثم ترسم أعلى الابتسامات على وجهك، وتختار أرق الكلمات المنافقة، التي من الأحسن أن تلقها وسط غداء أو عشاء فاخر، وتمضي، بصوت خنوع تقول: هه.. هه.. هه.. سيدي. كما لا يخفى على سيادتك، فأنا قد ترشحت للمنصب الفلاني. وأنا في حاجة إلى دفع خفيف بإلهامكم الأقوى من جزالة المانية، و.و. إلخ. إلخ. وتمضي تتنقل من شخص لآخر. ولحد يتصنع اللزامة، ويلقي نحوك نظرة غضب وبطرق رأسك بمطرفة درس أخلاقي هو أحوج إليه منك، وآخر يعطيك وعدا باردا بطرف شففيه ويشعرك أنه لن يفعل من أجلك شيئا، وآخر يريد، بطريقة مهتبة ملتوية، معرفة المقابل الذي تدفعه، وآخر لا يستعمل الطريق الملتوية ويساوم كأنه في سوق عائشة، وغيرهم وغيرهم. لوه! لا أريد تذكر التجارب الآثمة التي عشتها. بعضها كان يسيل لي العرق البارد. وبعضها كان يقتلني من الخجل، وبعضها، يا ويلي من بعضها، كان ينزع مني كل شعور بالكرامة، وكنت أقول لنفسي: إلى الجحيم، المنصب الحقير! إلى الجحيم! لكنني كنت، في كل مرة، أجد سببا وجبة، للمواصلة كأن شيئا لم يكن. أقول لنفسي تارة: الحقير! يريد إذلاقي؟ حسنا! سيحل، دون شك، اليوم الذي أنفيقه فيه مرارة ذل لم يعرفها أحد قبله. أعاهد نفسي بذلك. وذلك الذي يلعب أمامي دور التزييه؟! أقسم أنه غارق إلى نفيه في مستنقع الفساد والرشاوى وأشياء أخرى لا يحسن ذكرها. وذلك الطماع؟! يساوم كأنه في سوق بقر. لكنني عرفت كيف أتلاعب بنفسه الذئبية. هو من النوع الذي يُشترى بقلم حبر أو ربطة عنق. عاملته حسب دناعه تماما،

سلاح خطير جدًا. وفذلك أيضا. ولهذا، كيف ينبغي أن أقول هذا في عبارة خالدة: ينبغي أن لا نضحك من كل شيء، مثلما نضحك من بعض الأشياء! هذه هي المعادلة الصحيحة. ولهذا، أنا لا أضحك من ترشحي للمنصب. هذه استنتاجات بسيطة جدًا للعقول التي تفكر بجنّة. الواقع أنه إذا كان بإمكانني الاختيار بشيء، فيقدرتي على التفكير. التفكير الصحيح. هذه هي المعادلة الصحيحة. يا إلهي! أنا أذكر جيدًا، أحد مناصبي الذي سألتني، ليخرجني، عما سأفعله في ملف كذا وكذا. اعتقد الغبيّ أنه أخرجني، بذلك الكمّ الضئيل من المعلومات التي تحصل عليها في الدراسة. لكنني أفهمته؟ قلت له: صحيح التي لا أعرف شيئاً عن الملف الذي تذكره، لكنني أملك قدرة عجيبة على الفهم السريع وتلخيص الأفكار المعقدة. قلت له: تكفيني خمس دقائق، لأفهم ما تعلمته أنت في خمس سنوات. التفكير الصحيح هو المعادلة الصحيحة. خجل الغبيّ من نفسه، وانسحب مثل قطّ منهزم.

برنّ الهاتف، ويعدو إليه:

ألو؟ كريم! ابن عمي العزيز! لا شك أنه الخبير المفرح! ماذا؟ أسبوع آخر من الانتظار؟ هكذا تأجل الاجتماع في خمس دقائق؟ هذا لا يبشر بخير. كنت أعتقد أن الأمر محسوم لصالحي؟ حسناً، سأحاول أن لا أقلق. شكراً (يضع السماعة) يا إلهي! أسبوع آخر من الانتظار! أسبوع آخر من العذاب! أسبوع آخر من تأنيب الضمير

إسلام

أي كابوس مرعب ساكون، لو تحصلت، أنا الذكّة الطريفة المضحكة، على المنصب! ثم أضحك من جديد، وبقهه عالياً، ثم ارتجف وخف أيضاً مرة أخرى، ثم مزج هذا بذلك، إلى تلك الدرجة التي تشعر فيها أنك لا تعرف ما هو الشعور الذي تشعر به. ثم ابتسم ابتسامة رضا، بعدما تكون قد أدركت أن عقلك لا يفهم شيئاً مما يحدث لك، وأن عقلك هذا بدوره، عبء ثقيل عليك لا تطبيق حمله، ومن الأفضل أن تتخلى عنه، تماماً مثلما من الأفضل أن تتسحب من السعي وراء المنصب. عند ذلك، ستشعر برضا عبق، لأنك تكون حينئذ متوافقاً تماماً مع نفسك، ومتناعماً تماماً مع دلائك العميق. هذه هي الوصفة السحرية. لكن، واسفاه! هذا النوع من الناس لا يفهم مدى نجاعة هذا الدواء لهم وللمجتمع الذي يعيشون فيه. وماذا يمكن فعله؟ مع أن العلاج بالمرآة فعال جداً. هو لائق تماماً. لائق للناس جميعاً. ليس جميعاً جميعاً، ولكن لأغلبية الناس. هناك، كما فهمت جيداً، أقلية لا يصلح لها. أنا جربتة مثلاً، وكنت صادقاً مع نفسي تماماً. بكل إخلاص وعورية جربته. بدون أفكار مسبقة، أو جواز مسبقة. اكتشفت بكل موضوعية أنني من النوع الذي لا يليق به علاج المرأة. فأنا شخص جاد. كفء. لا أسخر ممّا لا أسخر منه، وأعتقد بكل موضوعية، أن صاحب وصفة المرأة محقّ في تحذيرته. لقد حذر من الاستعمال المفرط للسخرية. قال، وأنا موافق على ذلك تماماً، إن أخطر ما يمكن أن يصيب البشرية هو السخرية من الأشياء الجادة. ولهذا أجنتي، مثله، أتمنّى، على الرغم من قلة قراءتي، من الأدب الساخر عندما لا يعرف حدوده. لا أسوأ أليداً من أن يظنّ الضحك أنه قادر على هدم كل شيء. الضحك

سعيد: هذه نوبة قذرة. أن ينشر مقالاً
 انشائي لأقوى، يومين قبل الاجتماع الحاسم.
 هذه نوبة مكتوفة، صعبة، صاحب لجريدة، أو
 رئيس التحرير، أو أحد ممن لهم يد نافذة فيها
 متواطئ معه. ولماذا تنشر مقالك اليوم، يا
 سيدي؟ ها ها! تريد استعراض قوة عضلاتك
 العلمية! تريد أن ينتبه أصحاب قرار التعيين
 إلى علمك الغزير! ها أنا العالم الفذ، المتمكن
 أممكم، تصرخ وتصيح! تظروا إلي وإلى
 مقدراتي. إلى فكرتي ومقترحاتي! أي فرق
 شامع، ويون واسع، ببني وبين المرشحين
 الآخرين! (مرتجفاً من الغضب) لكن ذلك لن
 ينفعك! فقد ضمنت المنصب، ضمنت رعم
 أنفك، ضمنت رعم معلوماتك الباشة التي
 تستعرضها مثل مهرج تعيس. (يرفع سماعة
 التلغون بعصبية) انتظرا! انتظرا! ألوا ألوا!
 أعطني رئيس التحرير! رئيس التحرير؟ أنا
 في غاية الغضب، وليس لما فعلته سوى
 وصف واحد: إنه مؤامرة دنيئة! وحقيرة
 أيضاً. إله المؤامرة؟ كالك لا تعرف! مقال
 (عين على الحاضر، وأخرى على المستقبل)
 لصاحبه الذي لا يسمي! أنت تعرف أنه
 مرشح مثني، وقد تعمدتم نشر مقالته لتدعيمه،
 قبل يومين من الاجتماع الحاسم. أنتم تتشرون
 له كل أسبوع منذ أكثر من سنة؟ (يقالب
 ارتباكاً) هذا لا يعني شيئاً. المفروض أن
 تتوقفوا عن نشر مقالاته في هذا الطرب، كان
 بإمكانني نشر بعض المقالات، أنا أيضاً، لكن
 نراهنى وضميري لم يسمح لي. (بغضب) لا
 تعجبني هذه اللهجة المتأخرة! وماذا يعني أنني
 لم أكتب من قبل؟ هل تعتقد أنني لست قادراً
 على كتابة مثل تلك المخالفات التي تنشرونها؟
 أنا لا أسبي! الأدب! احترم نفسك أولاً! أعدك
 أنك ستقدم قريباً على عمك هذا!

المشهد الثاني

سعيد جالس على أريكة، ويده
 جريدة يقرأها باهتمام، لكنه ما
 يلتفت أن يلقي بها في غضب.

يضع السماعة بغضب، ويلقي بنفسه على
 الأريكة. فجأة ينتبه مذعوراً.

لثقرة على صناعة ومقاصد لمسؤولين! ستضرب بن على يده بالمصطرة؟ أين من الضروري؟ ضيعا! ضيعا! المهم أن يكون ضوع البن! شكرا جزيلًا لا، لن أنسى. لن لمقط نفسي في مازق آخر. أعذك. (يضع سماعة الثفلون) إلى الجحيم المتحيق، يا ابن عمي! إلى الجحيم دروسك التي تنفخ بها نفسك كلما اتصلت بك! صحيح أنك تصاعدني قليلا، لكن هذا لا يعني أن تمحقني في كل لحظة. الواقع أنك تضرب بي أكثر مما تنفغي. هذا صحيح! اسمعها جيدًا! تضرب بي أكثر مما تنفغي! تتساعل ببراءة كاذبة كيف تضرب بي؟ أولا لأنه سيقل ضيعا! لك أنت الذي وقفت إلى جانبي، وأنتي نبوات مركزي بفضلك، متقامين تماما كفاهتي، كفاهتي وحدها، وحدها دون غيرها! وثانيًا، أوها لا أدري ما هو ثانيًا، إلى الجحيم ابن عمي! إلى الجحيم! أم أين أنت يار عالم الكفاءة والاستحقاق؟! أين أنت، أيها العالم الذي لا يأخذ المكان فيه سوى من يستحقه؟ لقد سمعت من الرقص على الحبال. سمعت! سمعت! (يضحك) أمكذا تقفل من البداية؟ أمكذا تمام بسرعة؟ المتجاعة صير ساعة! هذه هي المعادلة الصحيحة. بعد أيام، ستأخذ المنصب، وتصدر إلى الفضاءات العليا. ها! ها! عند ذلك ستمتد نحوك الأيدي، سائلة راجية. ستنتظر إليها طبعًا باشمزاز. سيبقى بعضها ملحقًا. تلك التي تعتقد أن لها جزء تأخذه. عضتها! عضتها، دون رقة قلب! عضتها لأنها تعتقد أنها أحسنت إليك. اطمئن، لمست ممن بعض اليد التي أحسنت إليك، لكنها أيد لا تحسن لأحد. هي أيد تحسن فقط الحصابات والحيل والتماس. كيف يمكنني مجازاة الأيدي الثقرة؟! الأيدي المشمخة! الأيدي التظلية الكفوة لا تمتد نحو الأيدي الثقرة! هذه هي المعادلة الصحيحة، التي هي شعار جميل أيضًا. الواقع أن للتعالي اللزبه نكهة ولذة خاصة. أه. يا لذة العظيمة! يا لذة

يتهيأ! ما نذي فغنته؟ هذا، يا لذة ما كان علي أن لا أفعل. وه! لكة حصة فغنته. لماذا كان علي أن أخز في خصم مع جريدة؟ لجرث من تغرق، حشرت منها! الاتصق لامتصص لثماء. هذه هي المعادلة الصحيحة. لا تخصص جريدة، ولو لم تكن تسوي ورق حصا! نصيحة ذهبية، كان علي العمل بها. لقد فتحت على نفسي بابًا من أبواب جهنم. يا تهفوة الصبينية! بن يا للخصا! لفاذك! بن، يا للكارثة الكبرى! يجب أن أصلح الأمر. ماذا أفعل؟ يا إلهي، ماذا أفعل؟ (يتذكر) ابن عمي! كريم! (يلفتل إلى السماعة) ابن عمي! عزيزي! حبيبي! هفوة! خطأ! كارثة! لقد تعاركت مع رئيس تحرير جريدة... جريدة... أهذا؟ حسنا. حسنا. أنا هذو! (يجلس) ها أنا قد جثت. ها أنا أكرز خلفك! أولا: وضعت المازق لاجتنبها! ثانيا: وضعت المازق للخروج منها! أوها، يا ابن عمي العزيز! كم أحبك وأنت تعلمني أشياء جديدة، وكما أحبك وأنت تذكرني، بكل لطف، قواعد اللجج الكبرى التي ضالما شرحتها لي من قبل! لو كنت أحسن كتابة المقالات، لكنت كتبها. حسنا نعود إلى موضوعنا. اسم الجريدة؟ غذا أحلى! نعم. ها! ها! اسم غريب فعلا. يدل على مستواها طبعًا. صحيح. عنوان خبيث، يرمز إلى مرارة الحاضر؟ هذا صحيح فعلا. كيف لم أنتبه له؟ لا بهم؟ لا بهم. أنت تعرف صاحبها؟ يا للخبر المفروح! علي إذن أن لا ألق؟ أليس كذلك؟ لن ألق إذن. مع ذلك، ليس جميلًا منه، أن ينشر مقالات لمناسي. مع ذلك، سيسعدني لو ضربت على يده بالمصطرة. ليس من أجلي فقط، بن أيضًا من أجل خبث اسم جريدته! قل أنه تلك الأشياء كلها التي علمتها! العلم لا يعني شيئًا أمام الكفاءة الاجتماعية. هذا شيء يجب أن يعرفه. (يضحك) ها! ها! صحيح! ينبغي نعية أكبر منهم! صحيح! يعيشون وهم

ضعيفة! يا نذرة، وأنت في عذبة النزاهة،
تتضر بحقنك إلى الغرقى داخل المستنقعات
القنرة الكريمة! عليك إذن أن تتحمل من أجل
الوصول إليها بعض التعب، وبعض الإحراج
أيضاً. الواقع أن النزاهة جزء لا يتجزأ من
الاستحقاق. ينبغي أن تكون نزيهاً، كي تكون
أهلاً للمنصب ومستحقاً له وجديراً به. أنا
نزيه، إذن أنا مسؤول! هذه هي المعادلة
الصحيحة! ها! ها! إذا استمرت هكذا، فإنني
ئن أوقف عن اكتشاف المعادلات الصحيحة!
ومع ذلك، فكن معادلة صحيحة في مكانها
ووقتها. (برن الهاتف) ألوا! ابن عمي، حبيبي!
سندي! جداري! لقد كلمته؟ يقول إنه منقهم
لعضبتي؟ صحيح. في مثل هذه الأيام، يكون
المراء دائماً عصبياً. العصبية من حصنص
المبتدئين؟ (بمسك نفسه عن الغضب) طبعاً.
طبعاً. أنا مبتدئ. أعترف بذلك. لكن لا يكون
أبداً مبتدئاً، الذي تقف أنت إلى جانبه. أنا لا
أبالغ. هذه هي المعادلة الصحيحة. المهم أنك
أزلت سوء تفاهمي مع مثير الجريدة. أنا
شاكر لك جداً. (يضع السماعة) إلى الجحيم
ابن عمي! إلى الجحيم أبناء العمومة! الحقيقة
التي لا أراء فيها، هي أن العائلة، بقيودها
التي لا يمكن الانفكاك منها، هي مشكل
الإنسان الحقيقي. هي الحمل الذي يقل
الظهر. هي نقطة الضعف التي... التي...
على كل حال، هذه هي المعادلة الصحيحة:
بقدر ما عندك من أبناء العمومة، بقدر ما
عندك من مشاكل. أفهم أن يكون أحدهم
وصياً عليك، أن لا أريد مساعدتك! لا
مساعدتي! أفهم! لا... نت... ساء... عدو...

ني!!!

إسلام

سمعت من نهجك المتعالية الفوقية.
(سأخبر من نهجة ابن عمه المتعالية) (ما هذا
التصرف الصبياني؟ هل ينبغي أن تخفق
مشكلاً في كل يوم؟) كل يوم! كل ساعة! كل

سعيد: بعد ساعة، سيؤورني بعض
 نصاري. عليّ أن أضع بعض الكتب على
 الطاولة من أجل تحسين الصورة. ها! ها!
 سأفتح بعضها ليقولوا إنني أطلع. أعترف
 بذلك لنفسى ولا أنكره على ضميري الدخلى
 الذى يؤنبني. اسمع يا ضميري، من البداية
 أقول لك بشجاعة، ودون خوف منك أو من
 المرأة، إن المعادلة الوحيدة الصحيحة مع
 الأنصار هي خداعهم! نعم! عندك أنصار،
 إذن عليك خداعهم ومخادعتهم. هذه هي
 المعادلة. كنت أقول في السابق: يا للأنصار
 المساكين! أسفي على الأنصار المخدوعين!
 لكنني لم أعد أشف عليهم أبداً، ومن هم
 الأنصار، يا أسفي، سوى أشخاص يتقنون
 حسابات الربح والعائد؟ وأي شيء هم، سوى
 حقل نقول يقسم الظهور، وضغط نفسي كبير
 يولد ضغط الثرابين؟ إلى الأمام، يصرخون
 لك، إلى الأمام! حتى عندما تريد التراجع،
 يصيحون: إلى الأمام! إلى الأمام! وهل
 يهتم، مثلما تعتقد يا ضميري، فعلاً نجاحي
 لنا وفوزي لنا! ما أشد ما تخطئ بمذاقك! ما
 يهتم هو مصالحهم البائسة، وأفكارهم
 البائسة، واعتقاداتهم الساذجة. الواقع أن
 أصعب المعادلات هي معادلة الأنصار. كم
 هائل من الجهل والبؤس والتخلف والضغطة.
 أين سمعت أن الأنصار يريدون أن تكون تلك
 الصورة التي رسموها لك في أذهانهم. لا يهم
 أن تكون صورة حسنة لو سيئة. يمكن أن
 يصوروك لصاً خبيثاً وينصرونك، لأن في
 ذلك مصلحتهم، ويمكن أن يرسموا لك في

المشهد الثالث

المنظر نفسه. سعيد يأخذ بعض
 الكتب من المكتبة، ويضعها فوق طاولة
 الصالون، ويفتح بعضها.

ندرك أنه ليس لديك أي برنامج، بل وأية فكرة على الإطلاق، عن مسؤوليتك المرجوة، لكننا نساندك كي نكون لنا بعض الأعمال المشتركة! لا سبب يدعونا في الواقع إلى الوقوف إلى جانبك، سوى أن نكون لنا جسرا للاقترب من ابن عمك! يا إلهي! هل يمكن القبول بمثل هذا الكلام القاسي؟ أي قلب يصبر عليه؟ إلى الجحيم، أيها الأنصار! إلى الجحيم! هكذا ينبغي أن أقول. هكذا ينبغي أن أصبح! لكن هل أستطيع، يا ضميري المتألم، أن أفعل ذلك؟ وهل ينفع أن أوجههم بحقيقة رأيي فيهم؟ لا ينبغي التفریط بالأنصار، يقول عظمي. لا ينبغي! ما ينبغي هو أن نخدعهم. بكل راحة نفسية، اضحك على ذنوبهم. إنها ضرورة عقلية. هذه هي المعادلة الصحيحة. (يعود إلى كتاب مفتوح، ويقرأ) مشاهير القرن الرابع؟ ما هذا؟ (يفتح كتابا آخر) الثقافة والمتغف. هذا جميل. كنت أقرأ عن الثقافة والمتغف. هكذا سأقول. سأرى طبعاً بعض الابتسامات المتأخرة على بعض المثقاة، لكنني سأ تجاهلها. سأ تصرف بكل ثقة وبرودة أعصاب أمام الابتسامات المستترة. أنصاري، يا أنصاري! أه، لو لم أكن في حاجة إليكم يا أنصاري! إلى الجحيم، يا أنصاري! إلى جهنم المسحوقة... أهوه... أهوه... تنفس ثلاث أو أربع مرات. أنت سائر، بهذه الحالة العصبية، إلى كارثة. إلى شجار مؤكد، تتصل بعده بابين عمك الذي سيلقي عليك دروسه المهينة. ارسم، عوض ذلك، أعلى ابتساماتك على وجهك، واستعد لتصافح أحرار مصافحة،

ادعائهم صورة الولي الطاهر أو للعالم الخبير أو أي شيء آخر، وعليك أن تكون تماماً مثلما يتصورونك. أما إذا لم تكن! ها! ها! فحذار! مثل لا أدري ماذا يتفكرون عنك! يفرغون! يجمعون على صدري أحياناً. يثيرون اشمزازي، أرغب في شتمهم بأذع الشتائم، ودوسهم بحدائي! لكن عظمي بحساباته يهيم لي، لا تطرد أنصارك أيها الغبي! اخدعهم. مثل عليهم الدور الذي يريدونه، واعمل بعد ذلك ما تشاء! هذا، كما ترى، يا ضميري المؤثب، استنتاج عظمي ونتيجة موضوعية، وليس أبداً خبث نفس أو رغبة في الشر. خداع الأنصار ضرورة عقلية! هذه هي المعادلة الصحيحة. يكفي صبري المرّ عليهم وعلى جهلهم، الذي استمده من أعماق أصعقي، ليكون لي الحق الكامل التام للشامل كي الضحك على ذنوبهم. وهل تظن، يا ضميري المؤثب، أنني الوحيد الذي اخدعهم. ألم تر كيف يخدعونني، هم أيضاً؟ يدعون لي أنهم معي، ويدعون ذلك لغيري وغيري وغيري. لست عندهم سوى مطية يركبونها. وبما أن هناك شرّاً أهون من شرّ، فالحمد لله أن المنصب الذي أسعى له يتم، مع أن تلك مصيبة أيضاً، بالعميين، وليس بالانتخاب! كيف، يا إلهي، لو كان بالانتخاب؟! كان الممتنون والمغفلون من أنصاري سيصدّعون رأسي ويؤلمون قلبي، بالكلام الذي طالما لمحوأ له أو لسموئيه. نعرف أنك لست أهلاً للمنصب، وأن ملايين الناس أولى به منك، لكننا نقف معك لأنك واحداً منك!

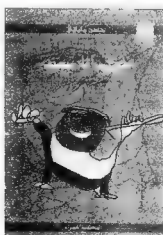
بالمشرق، والأخرى بالغرب، وغيرهما
 بالجنوب. اشرب يا فلان عصيرا. هناك
 أنواع كثيرة من العصير: مشمش، موز،
 أناناس، برتقال. ها ها أنت لا تحب
 العصير. خذ قهوة إذن. علان لا يشرب
 القهوة. عنده قرحة معدة عنيدة ترفض أن
 تبرا. الشاي أيضا بأنواعه للكثيرة فوق
 الطاولة الجانبية، حيث الحلويات. نعم. أسود
 وأخضر وبالياسمين وحتى بالورد. ها ها
 وما أفعل؟ أنوافكم مختلفة، وعلي إرضاءها.
 ها ها وهل يمكن إرضاء الناس؟ إرضاء
 الناس غاية لا تترك. ونقول لي، يا ضميمري
 المؤنّب، لا تخذع. أسوء ما فيك، يا ضميمري،
 أنك لا تستجيب للأئلة العقلية، وتظل متمسكا
 بتصوّراتك بالّدية عن الأخلاق. نعم، يا
 ضميمري المولم، لا شك أن تصوورك عن
 الأخلاق، صبياني جدا. وأصارك بالقول إن
 هذا يقلقني، وإن عقلي ينصحن منذ زمن
 طويل بالتخلص منك. الواقع أنني ربما قد
 تخلصت منك فعلا، ولك لم تعد سوى ذكرى
 بعيدة، وأن ما أشعر به ليس ألما، بل مجرد
 حنين إلى إحساس عرفته في طفولتي. وإذا
 كنت قد تخلصت منك فعلا لا اعترفت لذكرك
 التي في نفسي أنني ربما شخص متملق. ومع
 ذلك، أنا غير خجول. لا تظن، يا ضميمري لو
 يا ذكرى ضميمري، لكني غير خجول من
 الاعتراف لأنني شخص سيئ وقبيح! لا أنا لم
 أفقد خجلي، بليل الدم الذي يصعد إلى رأسي
 ووجهي كلما تعرّضت للإهانات، وما أكثرها.
 كل ما في الأمر، أن العالم كله من حولي

وتعاني أصدق عناق. أظهر الاهتمام بالجميع،
 لكن بصديق، وأسألهم عن أحوالهم وصحتهم،
 وصحة الأولاد والآباء والأمهات والزوجات،
 وعن أعمالهم أيضا. مازحهم، واضحك بالكثير
 ما يمكن من صدق، ولق هنا وهناك بعض
 الذكّة اللطيفة التي سمعتها والتقطتها كي
 تستعملها عند الحاجة. اخذهم! اخذهم دون
 سوء نية! أو خبث سريرة! هذه هي المعادلة
 الصحيحة. هكذا سترضي الجميع! ها ها يا
 للذكّة الظرفية، إرضاء الجميع! إرضاء الناس
 غاية لا تترك! هناك من لا يرضيه أبدا مهما
 فعلت! لكن، مثلما يقول ابن عربي، الذي لا
 يرضيه، زائل قناعته واعتقاده فيك. طالع
 أمامه، إذا كان يعتقد أنك جاهل، ودع للذمّوع
 تشرق في عينيك، إن كان مقتلها أكلة قلب
 بدون قلب، وأهم من هذا كله، اكتب بصديق لا
 يقل بشك. ربما لن يصدقك الصديق كله،
 لكنك تكون قد زرعت في قلبه الشك الذي
 يمنع من المواجهة الصريحة. أوه! على
 الرغم من كل شيء، فانا أحبك يا ابن عربي.
 ما أكثر ما علمتني! انصاري، يا انصاري!
 أحبكم يا انصاري كيف حالكم وحال الأولاد؟
 والأعمال؟ هل هي على ما يرام؟ ها ها!
 يبدو أنها فعلا على ما يرام بالنسبة لك يا
 فلان، حسب كرشك الممتلئة. ها ها! كما
 تقول للذكّة، الوجهة تقاس بامتلاء الكروش!
 هه! يا للذكّة السخيفة! اختر غيرها، فهذه قد
 تثير الغضب. آه! ما أقسى أن ترضي
 الأنصار كلهم، وتتعامل مع أهوائهم المختلفة،
 وعقولهم المنفرقة، ونفوسهم المتباعدة، واحدة

أية معادلة صحيحة، وينيق بي علاج لمرّة
تصم. أغير معادلاتي كلّ لحظة، حسب ما
يقودني إليه كلامي الذي لا يكاد ينتهي. أيني
وأهدم أفكارني في اللحظة الواحدة ألف مرّة.
ومع ذلك، أريد المنصب وأسعى إليه. وكما
تعرفين جيّدًا، يا ذاكرة ضميري، فأبني نيت
أبداً خجلاً من نفسي. لأنني مثل العالم كله من
حولني. يا إلهي! ربّما وجدت المعادلة
الصحيحة أخيراً: أنا من العالم، إذن أنا مثل
العالم. (بالسّف) إلهي معادلة بالسة. (صوت
جرس) يا إلهي! هل هو جرس الباب وخلفه
أنصري، أم أنّه جرس التلفون وخلفه ابن
عمي يحمل لي جبر حصولي على المنصب؟
يا إلهي! يا إلهي!

متسق. وعندئذ يصبح لعالم كله متسق،
تخفكي تقوئير كلها، يسود قنوتون وحد فريد،
ومعادلة صحيحة وحده: هي التسلق بالتوسّط
كلها! أنا محدّث من كلّ جانب بالمتسلقين. من
أمني وخلفي ويميني وشعالي. وأي شيء
تعمّته مثلاً من ابن عمي، سوى التسلق؟ إلهي
معادلة الجميع لصحيحة. عندما يكلمني،
أحسّ فيه وأنا أفسد في داخلي: يا إلهي!
ماذا في نفسه غير التسلق والتعلق بالمنصب؟
لوه أنا لا أريد أن أجعل من ابن عمي نموذج
المتسلقين، إذ كم رأيت أسوأ منه في كلّ
مكان. كم من أناس غيره أصابعو معاني
الذين والشرف والحياة لوطن ولرحمة
والصداقة وكلّ ما هو جميل من أجل التسلق.

أنا مثلاً شخص غير كفء إطلاقاً، يا
ذاكرة ضميري. وليس لي، عكس ما أذّعه،



ريش نعام

الدكتور أحمد زياد محبك

-سوريا-

أعرف عددها، بسمونه ميراج، يبلون في أحد الطوابق مدينة البندقية، بجسورها وأبنائها والأمواج تسبح فيها، كأن ولحداً من جن سليمان حملها وأودعها هناك، يبلون أمامه أهرامات ويصنعون أبا الهول ويشيدون برج إيفل وقوس النصر. نقول لي زوجتي:

— انظر ماذا فعلوا؟

— وانظري الآن ماذا سوف أفعل أنا.

وانهض لي الحاسوب وأكتب قصة قصيرة جداً.

4- طبيب العائلة

زار أخاه في مرضه، فأخذ يشكو له نفقات العلاج، من تصوير وتحاليل وأدوية ومرلجات، وبعد طول استماع قال له:

— الحمد لله أنا طبيب نفسي وطبيب العائلة، يوجيني رأسي فاشتري حبتين أسكالتين، ترتفع حرارة الولد فلسقيه حبة سيتامول.

ومد يده إلي جيبه، وناول أخاه علبة مضاد حيوي، وقال له:

— خذ اشرب هذا المضاد الحيوي، وتوكل على الله، هو ينفع لكل شيء، أنا اشتريته

1- قوة

زرتة في المستشفى، قيل أن تُجرى له العملية، شددت على يده، وتمنيت له أن يخرج بالسلامة، فقال:

— اطمئن، سأخرج، وسأمر كل أعدائي، عامر سأخرب دياره، ومرزوق سأجعله يخسر كل تجارتته، ومسعود سأحوله إلي أنص مخلوق، ومنصر سأهزمه في المعركة الانتخابية، لن ينال أي صوت، حتى أنت، أنا أعرف، أنت زرتي شامناً تتوقع لي الموت، سأخرج من العملية وسترى ماذا سأفعل، لا تظن أنني ساموت.

2- العنب

عناقيد العنب تتكلى فوقى شهية ناضجة، انهض إليها، كأنها تنكو، ولكنها ما تزال بعيدة، ثمة كرسي، أصعد فوقه، أصبحت دائية، أمد إليها فمي لأقطف حبة، وإذا برجل الكرسي تتحطم، وانهض فزعا من حلم لم يكتمل.

3- إنجاز مثالي

أنا وزوجتي والأولاد أمام التلفاز نراهم يحولون الصحراء القاحلة إلي مدينة، بسمونها لوس فيغاس، ويبنون فيها فندقاً من طوابق لا

— هناك ما هو أهم، الوقت ليس مناسباً الآن، انتظري ماذا يجري في العالم، لا بد من تطوير جامعة الدول العربية، وحل مشكلة اللاجئين، واستعادة الأراضي المحتلة، وفض النزاع بين كوريا وأمريكا، العالم كله يشتغل، مشكلة أسعار النفط وحدها تكفي، وأنت همك فقط في المتائر والولائم والثياب، متى ستتححر المرأة وتفكر بطريقة مختلفة على مستوى العالم، وليس على مستوى المنزل؟

ثم أصب فنجان القهوة في جوفي دفعة واحدة، وأخرج من المنزل إلى العالم الواسع.

7- السويداء

لكاد أختق؟ أكاد انفجر؟ ماذا أفعل؟

أنا الهويديم حبة القلب، لوني أسود فاحم، ولكي يبعاء في بقاء التلح، أنا مركز الطهر والصفاء والتسامح والحب، أرقد في قلب القلب، أبحث صاحبي دائماً على الحب والصفاء، ولكنه ملا من أمام البطين الأيمن بالحد وحشا البطين الأيسر بالكراهية، ومن خلف ملا البطين الأيسر بالجشع وعبا البطين الأيمن بالصد، وأنا أحرص للقلب على العمل بجد، أنقي الدم، أخلصه من أي شكل من أشكال البغض، ولكن صاحبي غلف للقلب كله بالطمع وسوء الظن، حتى تضخم، وما عاد يتسع لمزيد من حقد أو بغض أو حسد أو جشع، حتى طلع وما عدت أستطيع تنقية الدم، فهذا يحمل إلى الشرايين كل ما فاض من حقد أو بغض أو كراهية، وتضخم الجسم نفسه، فامتلاً الجسم، وازداد الوزن، واحتشى القلب، ماذا أفعل؟ والعقل ما يزال يرسل إلى القلب مزيداً من الأوامر: اكسب اربح اعزل تول احفر خذ تل أسرع عجل، هذا حثك، أنت

الآن من يقع على الرصيف، بعشر ليرات، قيل أن تكمل هذه الحيات ستشفى بإذن الله، أترك كل هذه الأدوية، ولا تراجع الطبيب، أنت طبيب نفسك.

5- اختلفت الأمور

رجع إلى الوطن بعد أربع سنوات من الغربة، اتصل بالهاتف لأول ما اتصل بصديقه، ودعا إلى زيارته، فأجابه:

— في أثناء غيابك تزوجت وورقت بولد، فلوأجب أن تزورني أنت أولاً، لتبارك لي بالزواج والولد.

أكد له أن شوقه إليه وللوطن أكبر من هذه المفاهيم المختلف فيها، ووعد أنه يزوره في اليوم نفسه مساءً، فأجابه:

— أنا أسف، لا أستطيع استقبالك اليوم، ولا يمكن أن تكون الزيارة هكذا فوراً، حياتنا الآن تطورت، لا بد من تحديد الموعد قبل يومين أو ثلاثة، ولابد من التنسيق مع زوجتي، أنا الآن أب وزوج، كل شيء قد اختلف.

6- حكاية قديمة

كل يوم صباحاً أسرع إلى التلغاز، أتابع الأخبار في فضائيات عدة، من الجزيرة إلى العربية إلى الحرة إلى فضائيات أخرى، وتدخل زوجتي تحمل فنجان القهوة، وتسلطني مثل هذه الأسئلة: متى سنشتري لي المعطف الجديد؟ متى سنبدل متائر المنزل؟ متى سنشتري للأطفال ثياب الشتاء الجديدة؟ متى سندعو أهلي إلى الغداء؟ وأقول لها وعياني على التلغاز:

کیانی، المسقف یکاد ینهار، الجدران تتداعی،
أکول من القمامة، لا مائدة ولا موسیقی،
حارس عجوز يتقدم مني، أعرف فيه للنادل
الذي کان، یسألني، کانه یطردني:

— ماذا تريد؟

أحرق فيه، أمس له:

— فتجان قهوة مرّة، مرّة جداً.

یحملق بي، ثم یهتف:

— لوه، هذا أنت، عرفتك، کیف حالک،
کیف حالکما؟

أخرج وأنا أغمغم:

— کحال هذا المغفّن.

9- التقرير السنوي

استدعاء المدير العام وسلمه باليد کتاب
تکلیفه بإعداد التقرير السنوي، ثم ترک المدير
نفسه کرسیه، التق حول مكتبه، جلس بنفسه
في المقعد إلى جواره، وأخذ يحدث عن أهمية
تکلیفه ودلالات هذا التکلیف وأبعاده، ولکد أن
هذا التکلیف هو تمهيد لتکلیفه بإدارة أحد الفروع.

خرج وهو يشتعل حماسة، ونشط منذ اليوم
التالي للعمل، زار معاون المدير، التقى أمين
المستودعات، اجتمع مع رئيس لجنة الشراء،
حاول أخذ موعد للاجتماع مع رئيس اللجنة
للقنية، زار مدير الفرع الأول فلم یحصل منه
على شيء، زار مدير الفرع الثاني، فرفض
أن یطلمه على ملفات الفرع حفاظاً على
السرية، طلب من مديره أن یسمح له

على صواب حججك الأقوى، أنت الآنکی،
أنت الاعنی، أنت الأجر، أنت الأقوى، وأنا
تعبت، ما عدت أقدر، سانفجر.

8- مخزن

هي أمامي، المنضدة تصل بیننا، یدی
هوق بدها، أرشف من كأسها، تشرب من
فنجاني، في عینها أرى القاهرة وباريس
وسيدني ونيويورك، لا حاجة لي في العالم،
أنت العالم كله، فيک أرتحل، ومعك أمضي
العمر، سمرتك الشهية فهورتي، وصوتک
غذائي، هنا، في هذه المائدة مركز للكون،
وحولها تدور الأفلاك كلها، النادل بطوف
علینا بالقهوة والشاي والحلوى، لنا في هذا
الركن من العالم المستقر والمقام، ولبت هنا
یکون الموت والنشور.

نجاة تغني لنا:

شکل ثانی حیک أنت شکل ثانی

والمساعات ویک بتمر في ثواني

کل ثانية لها دقة شکل ثانی

شکل ثانی حیک أنت

ویغني. خوليو ویغني ديمس رومز وتغني
فیروز وبعزف جيمس لاسٹ للناس السعداء،
كلهم یغنون لنا وحدنا، نحن وحدنا العشاق في
هذا الكون، رؤد یأتون ویذهبون، بین صباح
رائق وظهيرة هادئة ومساء لطیف ولیل
ساهر، والمائدة لا تفارقنا، لا نغیرها، هي
أرضنا وسماؤنا.

اليوم أمر بما كان عشا لنا وملوى، فأجده
تحوّل إلى مستودع للأكيسة القديمة، أغامر
فأدخله، العفونة تخنقني، الرطوبة تمتص

وآلاف الكلمات البذيئة تنصب عليها، قيل إنها توزع المخدرات، قيل إنها تمارس العبر، قيل إنها تشر الإيدز، وقيل إن يدها تمتد إلى السيارة لتسرق ما تستطيع سرقته، أصبحت حديث المدينة، هي وحدها بؤرة الفساد والردية، شوهت منظر المدينة، منظرها لا يليق بالمدينة أمام المساحين الأجانب، لتذهب إلى الشوارع الخلفية الضيقة، ليس من الضروري أن تقف في الساحة الرئيسية في المدينة إلى جوار الفنادق السياحية الفخمة، أكثر الناس كرهاً لها هم أصحاب السيارات الفارهة الفخمة، وأكثر الناس رغبة في نوالها لو قتلها هم أصحاب السيارات الفارهة الفخمة. ذات صباح استيقظ الناس، وانطلقت السيارات فرلوا ولداً يقف في موضعها بدلاً منها، في نحو الثامنة من عمره، يشبهها كثيراً، يحمل خرقة يصيح بها زجاج السيارات.

شاعات أخرى كثيرة انتشرت: نهبها أبوها، لنقلت إلى مدينة أخرى، هي عضو في عصابة، خطفها بضعة شباب اعتدوا عليها ثم قتلوها، جثتها لم تكتشف، عطف عليها شحات متسول فتزوجها.

لا أعرف كيف خطر لي فجأة أن أزل من سيارة الأجرة عند إشارة المرور، لأقترب من اللصبي، يحاول الهرب، أناوله بضع ليرات، فيقول لي من غير أن أسأله:

— والله يا عم نحن تسعة إخوة، أمي ميتة، أبي مشلول، أختي هنا ماتت، دفعها صاحب سيارة فخمة بيده من نافذة السيارة، وهرب، وقعت، اصطدم رأسها بالرصيف، ولم يلحق به أحد، لم يلحق رقم سيارته أحد، لم يسعها أحد، ماتت، وهي تحمل هذه الخرقة، كانت المعيل الوحيد لنا.

بالاطلاع على السجلات، فتعل بأن رئيس قسم المحفوظات في إجازة صحية، مرت ثلاثة أشهر لم يفلح في تحقيق شيء.

استدعاه المدير العام، وأطلععه على كتاب عزله من منصبه، وعودته موظفاً عانياً.

المدير العام كان يعلم أنه يسعى إلى الوصول إلى منصب المدير العام، ليحل محله، فكان له، فكلفه بإعداد التقرير السنوي، ووجه كتاباً سرية إلى الموظفين كافة بعدم التعاون معه. ومع التعيينات الجديدة، تم عزل المدير العام، وعين هو نفسه مديراً عاماً، وانتقم من كل الموظفين الذين لم يتعاونوا معه. وبدأ أحدهم يكيد له، وبعد عدة للحلول محله.

10- عند إشارة المرور

موقعها إلى جوار إشارة المرور، تصليح الإشارة حمراء، فصرخ إلى أقرب سيارة، تمد يدها الناحلة خرقة إلى الزجاج وتشرع في مسحه، وما هي إلا ثوان، حتى تصبح الإشارة خضراء، وتطلق السيارة، بما أن يرمي إليها السائق ببضع ليرات، وإما أن يرميها هي وخرقتها، وينطلق.

كل من يمر بالمساحة الرئيسية في المدينة لا بد له أن يراها، في صيف أو في شتاء، في ليل أو في نهار، صغيرة ناحلة، سمراء مسودة الوجه واليدين من سخام السيارات، في نحو العاشرة، صدرها لم ينهد، هي أقرب إلى القبح، منكوشة الشعر، هي أقرب إلى اللبلاهة، لا تكاد تتكلم، ولكن هي في النهاية أنثى، ومع الأيام بدأت تكبر، بدأت تتضح قبل الألوان، ولما تبلغ الثانية عشرة، مئات الأيدي تمتد إلى صدرها من خلال نوافذ السيارات العابرة،

الشمس

أول
مجلد
٢٠٠٨

د. حسين أبو النجا

ابتسمت مشجعة:

- تفكر بالشمس؟

- لك...

ثم تراجع مسرعاً:

- لا شيء.

- أريد أن أساعدك.

- على ماذا؟

- قلت لك.

- لا أفهم ما تريد.

نظرت إليه يود وقالت:

- وددت أن أكون لك عوناً.

- ولكنني لست في أزمة.

- ألا يتعاون الناس إلا في الأزمات؟

قال بيده:

- دعينا من هذا.

- ولكني خطيئتك.

راقبه. بنظرة متوترة، ثم قال:

- تريدون معاونتي حقاً؟

- نعم.

- إذن اسكني.

الناس في الشارع أعجبهم لعبة الميزه...
أيديهم ترتفع إلى الجبهه، تراها تظفر
مرفوعة؟ هكذا كانت المظاهرة في البداية.

رمي الشارع بنظرة مدققة، الحرارة
تحول الرصيف إلى بحر يستحم فيه الناس.
تفكر ملياً في شعاع الشمس الممتد من
القرص الأصفر حتى الأرض ثم قال وهو
ينظر من النافذة:

- ما رأيك بالشمس؟

- حارقة.

- هل تحببها؟

- لا.

- لماذا؟

- لأنها تجعلني أسبح في عرق.

أخرج المندبل مر جيب معطفه
الخارجي. مسح حبيبات العرق التي تعلق
جبينه. ثم الصق خذه بالزجاج... فيما مضى
احترقت مدينته بلهب الليل، وعندما اكثوت
الظهور بالسيارات السوداء ضج الناس ثم
خرجوا في مظاهرة احتجاج على فضائح
الليل، علت شفته ابتسامة عجب... حينما
ضاعت الشمس تأفف الناس من الحرارة،
زفر في سخرية: الناس لا يعجبه شيء...
عندما يكون الشتاء يشكون من البرد،
وعندما يجهي الصيف يقولون لو أن الشتاء
يأتي:

- به تفكر يا علي.

تحول إليه معتبراً:

- أسف يا نيني.

- في مثل هذه الحرارة؟

- ماذا تريد أن تشرب؟

- كوكا كولا.

- و أنا مثلك.

ثم للنادل:

- كوكا كولا من فضلك.

الفتاة في الشقة المقابلة جلست الآن على كرسي، ورأحت تقرأ في كتاب. وعندما جاء الجنود ليفرقوا المظاهرة تكاثف الناس، واعتلى شاب الأكتاف. انتهت السماء. وعندما وصلت المظاهرة إلى "سنتر التموين" سقط الشاب برصاصات فاختفت الجماهير تماماً. تكاثرت الجنود حول الشاب... كان فيه يفسح عن حب كبير للشمس باعثة الضياء.. وبالرغم من أنه ميت اقتضت الضابط للنظرة المطمئنة في عينية.. وبعد لحظة صاح بجنوده في غضب:

- ادفنوه.

ركب الضابط ميكرته. اقترب جنديان من القتل. أحنى أحدهما يتأمل جبين الشاب.. يرتجف، ما له ينتهم هواء مشبع بحرارة الشمس؟ وتمتم موجهها كلامه إلى الآخر:

- مسكين لقد قتله الشمس.

- لم يعرف كيف يموت؟

- وهل تريد ميتة أفضل من ذلك؟

- وما معنى موته؟

- لقد ظل يهتف للشمس بحرارة.

- فقتلته.

ارتفعت الأيدي ثم توجهت وأضرمت حماسها.. لم يهزمها الموت.. فهل هذي بداية مظاهرة جديدة؟، وراقب المناديل وهي تجري على الوجوه... ثم هز رأسه بأسف مذبل باندھاش صحر: تراهم يودون أن يأتي الشتاء؟

ثم فتاة شابة تحررت من نصف ملابسها في الشقة المقابلة ذات النافذة المفتوحة، افتتح أنه لا بد أن يخلع المعطف، قبل أن يفعل سألها:

- لست حرانة؟

- بلى.

ثم قالت متسائلة:

- وأنت؟

- أريد أن أخلع المعطف.

- ولماذا لا تفعل؟

- يعني لا تتضايقين؟

- كلا.

- ألا تشعرين أن المكان ساخن؟

- وأنت معي؟

- وما سبب إقحامي أنا في الموضوع؟

- عندما تكون معي أحس بانزعاش.

- هكذا؟

- منذ ثلاثينا وأنا لا اهتم بشيء آخر.

ولولا أن الشمس تشعله لكان الحديث عذبا، وأسف للشيء الذي يأتي في غير أوانه، وطرق بصبعه للنادل:

- ماذا تشرابين؟

- قهوة.

- ما لك تتحدث إلى نفسك؟

قال بلهجة غاضبة:

- لا تكوني مينة الحواس.

في المساء تجمع أهل القرية.. كانت السينما بالمجان، فهرعت الصبية والنساء إلى ساحة القرية.. أوشك طفل صغير أن ينفق تحت كتل الناس المتزاحمة لولا أن جنديا صاح في الناس ليتعدوا. وبفضل النيرة الامرة نبت الخوف في الصدور، وتراجعت الأقدام في رحلة عالم مشحون بالشعور بالآلم، وقالت امرأة عجوز وهي تنق على صدرها:

- يا خسارة شبابه.

وقال رجل عجوز كان يقف بجوارها:

- قتله الملاعين.

- يا لا عداء الشمس.

تبادل طفل في الحادية عشرة:

- لماذا يا عمي؟

- لأنه يحب الشمس.

فتأوه الطفل ثم هتف:

- يا لا عداء الشمس.

وصاح شاب برونزي وهو يلوح بيده:

- ألوين لا عداء الشمس

مرت الحماسة في الصدور، ارتفعت الأصوات في الحذاجر، وأخذت تعلو وتعلو:

- ألوين لا عداء الشمس..

عازلت المظاهرة باتجاه مبني البلدية، ثلوث غبار النيل بالوعيد. خلتفت الشفتات بالسحاب، الفضة التي بالشرقة تصوح

- أعجبني ثيابه.

- كان ينضح صغرا.

- المهم الإيمان.

- وبعد ذلك.

- تمنيت أن أكون مثله.

- فتموت..

- على الأكل أكون قد فعلت شيئا.

- و يموت أولئك من الجوع.

في الطريق بدا الزحام.. أخذت عينا شاب ترمق الفتاة الجالسة في الشرفة، هرب إلى الشمس... مساطعة ممسكية.. على عرشها في نصف السماء..

لو ضل الشاب حيا ماذا عساه يقول؟ لم يحتمل النظر إلى قلب الشمس إلا ثانية واحدة.. وتمتم لنفسه أنه سيظل يحبها حتى ولو قتلته.. تجمعت أسابره في تقطيع متذكرة.

وسكنت في عينه نظرة تأمل ثم ندم:

- لقد مات من أجل الشمس.

- من؟

- الشاب.

- الشاب؟

- قتله النيل غدا.

- لا أفهم.

- كان يض أنه يقتله يختنق النهر.

ويتهذه ثم يواصل:

- وينمع أشمس من الضياء.

فأت ترجع:

- كنت لا تسأليني شيئاً.
فقلت بعداً:
- أنا خصيتك.
وهو ينهض بانفعال:
- أنت لا تحبين الشمس.
الكتب.. شترك في تمضيرة.. ويرفع
صوته بنهيب متفوق:
- لا حياة لا عداة الشمس.
لنقض صدراً:
- لا حياة لا عداة الشمس.
تسألت بانزعاج:
- علي، ما لك؟
وهو يجلس مرتكباً:
- لا تسأليني شيئاً.
- من هم أعداء الشمس؟

ARCHIVE



كوايس الشرق

سفين رجب

تصعيد لغات برتبة ألون في جائزة مفدي زكرياء لغاربية لشعر عام 2007

-I-

لشرقُ يحنه،

فأتوكوه على وسادته. شمرقة قديمة،

والخصيرة

وخرجوا فوراً، على حرف الأصم

إحملوا ذهب الماحف، والمخازن،

والمنازل، والمنازل،

والمساجد، والمعابد، والكائنات،

والمقابر...

وأتوكوه بنام عاتاً واحداً

برئاح من صخب الحظائر

ليس ثمة زهرة عفتية عنكم

ولا شجر غرب عن أمانكم

ولا نبع،

ولا حجر،

ولا بئ، ولا عطر...

فماذا تفعلون ههنا؟

بماذا تحمون على سرير لشرق؟

ما زكرونا مضي

زمن لأس حير يقضي

والشرق ما عاد اكتشافاً

فأخرجوا فوراً على حرف الأصم

وقفلوا لأواب عند خروجكم.

ستقول للأخفاد: كانوا طيبين

إذا سهوا ليلة في بيتنا الشرقي

نصحبهم.

- يجب بأنكم

- بجمرة لشعر أحديث لـ "زرباوند" و"ليوت"

- بلباسكم، وشرابكم (لا بأس)

فأرتاحوا قليلاً من مراقبة اليمام

على النوافذ والشواهد

من متبعة الكلام

على لأس حير قديمة وتصعد

-II-

مدد صور في جندِي
في خضاب رحت لحنِي
فوق مدفعت لحنِي
عبدًا بئدني
في حدائق شرقك نضون؟
أزهار الخراسي
إذ تميل على شباك السجون
تبر زواعة
من لطر سنو ولسجون
حربة وحمية تدو
كأجلاد لبيد
نحل يصفر في يدي الزبح
تجلده خيوط الكهرمان
تساقطت سعفاته الصفراء
فوق مزابل الإسمت
والخزف المهشم والحديد
ولوزة مذبوحة
في نهر دجلة
تسحم، وهالة الدم حوفا
كلادة من جلتار فوق جيد.

تركوا شريح برقد في سحاب
وحنمو معنا ذا شنة
بئس، غرته تفيض بكرة
قاموسة: ماء وعشب
وحكمته غصيدة وغبيرة
حنمو معنا ذا شنة
على شجن مزمار الرقيقة ولذقوف
في قرية عربية تقأت من كره النساء
أقدرد، حقيفة بين الكلوف
وضوئها مشغولة بالنار والأظنر
في وهج حقيفة.
أحنمو معنا ذا شنة
على شجن المزمار الرقيقة
أو على عزف البيرو
فوق جسر في فية
بينما يساقط الثلج المود بالفرطب
على أصابع التحفية في النساء
سندكون من طير
تبي في سوح غيب عشقه
وتموت في كد
فلا وضف غير لفض.

مذ تصورُني جُنْدِي؟

قُرْ مذ تصورُ؟

سِينهُ الشَّرْقُ حَزِينُ

جِنْدُ عِرْقِي

بِيحُ قُرْدٍ وَأَخْلَانِهِ

لَنْزَمِنِ الْبَحِينَ

عَلَى رَصِيفِ مَوْتِ

لَا أَحَدٌ يَدُّ لَهُ يَدُ

لَا عَاشِقًا مَتَعَطِلًا بِالشَّوْقِ

بَاطِي مُسْرَعًا

كَمِزْ بَشْرِي مِنْ وَرْدٍ

أَوْ مَعْلَمَةٍ تَعَابِيهِ

لَأَنَّهُ لَمْ يَدَاوِمْ دَرْسُهُ هَذَا الصَّبَاحُ.

يُمِشِي وَحِيدًا

ضَائِلًا بَيْنَ الشُّوَارِعِ،

وَالْعَصَابَاتِ الْخَفِيَّةِ، وَالْجُنُودِ...

كَرْسِيَةٍ بَيْنَ الْأَمْشَاقِ.

-III-

الشَّرْقُ يُسَكِّنُكَ، يَدْفِنُكَ

فَكَيْفَ تَحْرُونَ الشَّرْقَ، كَيْفَ!؟

وَتُجْلِسُونَ بِأَلَا يَوْتِ فِي عَرَاءِ جَنُونِكِ

مذ تَرَوْنَ يَدَنِي؟

وَقَدْ كَسَرْتُ نَصْبَكُمْ زَجْجَ عَيْنِكُمْ

مذ تَرَوْنَ سَوِيَّ

هَشِيهِ رُؤُوسَكُمْ وَضُلُوعَكُمْ وَقُلُوبَكُمْ...

بَيْنَ حِكَايَاتِ الْبَنَاتِ تُسْمَعُونَ

فِي بَنِي لَهْصِيْبِ

تَرْوِيهِ تَعْبَادُكُمُ

بَيْتًا الْقَمَرِ الْحَزِينِ

بِأَمِّ فَوْقَ سِرْبِهِ الْبَلْبَلِ

يُحْمَدُ الْوَفْدِ،

وَالصَّبَابِ...

وَالزَّبِيعِ...!!!

تِلْكَ الْحِكَايَاتِ لِي لَمْ تَسْمَعُوا مِنْهَا

وَلَوْ أَمْسُوْلَةً، أَوْ حِكْمَةً،

أَوْ أَمَةً لَا غَيْرَ

إِيَّاهُ، مَا أَشَدَّ جَفَافَكُمْ بَيْنَ الْبَنَاتِ!

الشَّرْقُ يُسَكِّنُكُمْ، وَيُسَكِّنُكُمْ، يَدْفِنُكُمْ

فَكَيْفَ تَحْرُونَ الشَّرْقَ، كَيْفَ!؟

لَعَلَّكُمْ لَمْ تَحْرُورُوا لُوحَاتِ "مَا تَيْسَرُ"

وَقَدْ يُسَكِّبُ قَهْوَةً طَنْجِيَّةً

طَبَاقَهَا أَخْضَرَةً تُصَدِّدُ

فَوْقَ أَجْسَادِ مَمْدُودَةٍ عَلَى بُسْطٍ لِرَمْلِ

وَلَمَّا كُنْتُمْ تَقْرُونَ: "أَشْعَرٌ" بِوَدَّيْ

وَهُوَ يَرْكُضُ بَيْنَ صَخْرَةٍ الْخِزَانَةِ

يَقْطَعُ الْأَقْمَارَ مِنْ عِوَالِ الظَّلَالِ

وَلَمَّا كُنْتُمْ تَسْمَعُونَ: "فَيُرَوِّدُ"

أَوْ "تُصْرِتُ عَلَيَّ خَائٍ"، أَوْ زَكِي مِرْزَانِ

حَفِيفُ الْوَرْدِ يَنْبُضُ

فَوْقَ أَرْضِ الْحَالَمِينَ

يَشْدَهُمْ مِنْ خَيْطِ شَوْهَتِهِمْ

إِلَى جِهَةِ الْجَمَالِ.

-IV-

الشرق: ذَاكَ الْبَلْبُلُ الْمَأْسُورُ

فِي قَفَصِ الْخِرَافَةِ وَالْفَرَايَةِ

قَبْلَ كَأَن يَمِيشَ فِي أَرْضِ الْحِكَايَةِ

دُنْصُورٍ لَاحِظٍ

هُ يَبْقَى مِنْهُ سَوَى

نَشِيدٍ خَفِيفٍ

كَثِيرٍ هَرَجَةٍ

هُ يَبْقَى مِنْهُ سَوَى تَدْرِ زَرْقٍ

هُوَ بَعْضُ سِحْرِ

مِنْ زَمَانٍ ضَائِعٍ

هُ نَحْوُ رُكْحَةٍ

بَيْنَ دَنُورَةٍ تَسِيحُهَا خِرَافَةُ

مَسْتَجِنٍ كِبْرُكَةِ الْأَوَانِ

عُتْرَقِينَ بِالنَّجْنِ الْقَدِيمِ

وَمَيْتَقٍ بِطَلْمَةِ السُّوَاتِ وَالْكَلَامِ

فِي وَهْدَانٍ - اسْتَقَى.

فِي غَيْبِ الْمَجُولِ نَرَقَصُ، حَامِلِينَ شَمْعَنَا

لِلضِيءِ مُتَطَلِّعَةً مِنَ الْقَدَمِ الْمُرْتَبِ بِالدَّعَاةِ

فِي رَغْصَةِ الْأَشْيَاءِ بَيْنَ دَمْعِنَا،

فَلَمَّا تَبَيَّنَتْ شَجُونَنَا لِلزَّيْحِ وَالْأَشْجَارِ

وَلَمَّا تَبَيَّنَتْ بِلِسَانِنَا بِأَعْرَاسِ الدَّمَاءِ

ضَافَتْ عَلَيْنَا خَدَّةٌ قُصَصَاتُنَا...

حَتَّى نَكَادُ نَكُونُ لَحْمَ ضُلُوعِنَا،

وَتَشَابَهَتْ طُرُقَاتُنَا خُفُوفَةً بِالشُّوْكِ وَالْأَسْلَافِ

نُغْصِي كُلُّهُ جِهَتَهُ الْحَمْرَةَ.

هَرَمَتْ مَزَاحِدُ،

وَنَحْنُ نَعِيدُ لِمَخْدُ

بِمَلَاءِ جَدُودِ،

وَنَشِيدُ الْأَسُورَ

خَوْفٍ مِنْ تَدْرِ قَدْ يَعُودُ.

فِي جَذْبِيَّةِ شَوْقٍ وَحَنِينٍ

- V -

نَدْرُسُ وَأَسْلَفُ

جَيْتَ مَدْرَسَ

وَسَيَجِدُ مَوْجِدًا زَهْرَ لَوْعِدُ

وَسَبَّحْتَ حَزَنًا بِصِرْحَدٍ بَعْدَنَا ...

فِي مَشْهَدٍ كَرِيكَتَوْرِي

تُزَيِّنُهُ خِرُودُ.

قَدْ لَا تَكُونُ نَدْمًا مَجْذِفُ غَمْرِكَ فِكْرًا وَشَعُورًا

مِنْ بَرَكَةِ التَّعْبِيدِ، مَنصَبِي فِي عَمَةٍ مُنْقَذَةٍ

(مَسْمُومَةٌ لَدَا)

قَدْ لَا تَكُونُ لَنَا رُؤْيًى فِي ثَلَاثِ حَبْرَتِ عَطُوبَةٍ

مُحَقِّقِينَ وَرَاءَ خَيْمَتِ الْوَيْثَرَةِ وَنَحَادِمِ

(مَسْمُومَةٌ لَدَا)

لَكِنْ فِي أَعْمَاقِنَا قَمَرٌ،

يَنْزُ شَاعَاهُ الْوَرْدِيُّ مِنْ أُرُوحِنَا

قَمَرًا ضَيَالًا

لَا يَزَالُ يَقَاوِمُ الْعَمَاتِ وَالسَّيَآنِ

بَيْنَ جَرَحِدِ .

قَمَرًا يَضِيءُ حَقِيقَةً مَرْوُطَةً بِسَرَابِنَا:

أَنْ أَحْيَاةَ نَفْسِكَ مِنْ شِدْقِ الزَّمَانِ،

وَالْحَقَّةَ الْخَيْجَاءَ تَقَطَّلَتْ مِنْ مَوْسِيرِ الْمَكَانِ.

تَمَّ وَغَنُ، مَسْفَاةً فِي لَوْحِهِ

حَذِيَّةً تَرْقَعُ خُرْفَةً

يَشْتَرِيهَا لَعْمَرُ، الْمُسْتَفْرِ مُخْجِلٌ لَخَبُودُ.

شَبَكَاتُ حَرْفٍ وَأَعْدُ

تَقِيدُ رُضْدَ وَمَمْدَ

بَيْنَ خَوَاجِزٍ وَخَادُودُ:

(صَحْرَتَا / تَهْرِكُ، وَحَدُ / غَاةُ نَكَمُ، حَنْدَوْدُ /

شَجَرَكُ، تَرِيحُ / تَرِيحُكُمُ، قَرَانَا / قَرَانَكُمُ، ثَوْرَانَا /

ثَوْرَانَكُمُ، بَحِيدُ / بِحِيلُكُمُ. ...)

تَمَّتْ قَرِيحَتُ نَدْرِيهَا عَلَى إِبْقَاعِ صِرْحَدِ

وَصَفْنَتُكُمْ، سَنَصْنَعُ بَعْدَ هَذَا الْقَوْمِ (...) حَتَّى

نَكْفِي:

- بِالْأَرْضِ نَفْرُسُهَا نَحِيلًا حِينَ يَنْسَاةُ الشَّيْءُ تَمُوزُ

- بِالنَّسْلِ نَمُوتُ جُنُودًا ضَدَّ حَكْمَتَا الْعَجُوزِ .

- بِالْمَصِّ نَقْشُهُ عَلَى جَدْرَانِ عَزَلَتَا

سَنَصْنَعُ بَعْدَ هَذَا الْقَوْمِ (...)

حَتَّى نَكْفِي بِذَهْلِكُمْ مِنْ صَفْنَتَا .

فَلَنَا مَشَاكِلُنَا الَّتِي نَنْفَعُهُمَا مِنْهَا

مِوَى تَأْوِيلِكُمَا،

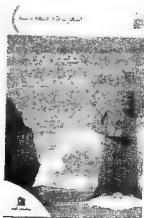
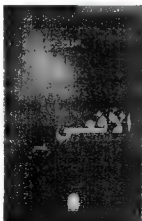
وَلَنَا حَسَابَاتُنَا، وَلَنَا هَوَاجِسُنَا،

من أرض العراق إلى ضفاف النيل
تكتب قصة الشرق التي لا تنتهي
محتسبين لكل نبع مشرق
ومطمئنين خلالنا بين الخراب
أننا لن ننتهي،

لن ننتهي.

لن حشرُ، هزينة في صبح الصبيد
كيف نسرُ الأندم في قبلكم مثلاً
وكيف نسرُ الأغلال في تروحة اليد
ثم كيف نسرُ الأصنام فوق رؤوسنا
تلك التي نحتت بزاميلكم!!!

ها نحن نشدُ صامتين
كهاية في الليل
نرقصُ واقفين
مقيدين بحبل حكمت
نفسُ ضريحنا الممد



وَيْدًا أَحْفَرُ فِي جَلِيدِ حَيٍّ

صه عدة ن

نقصيد لغاتر به سرتبة لثانية في جائرة مفدي زكرة * لغارية للشعر لعام 2007

يُخَيِّبُنِي	على صفحة بيضاء من هذي
لغاري للعبة قرضت قصائدي	وذيل قط يدي العطب
فيما ألامس رأسها المتقافز عبثاً	واليوم،
كهر هزم أعينة الحيلة	ها رنونة عمري شكل أوراقها
وبوذاً المفاصل	في الطريق إلى غابة الثلج
تبا للكمبيوتر	الإرواح التي كنت في البحيرة المجاورة
ولقرصه الصلب المزدهم	عنت
كحسام النساء في حضي القديم	وجثة الصيف الملقاة
تبا لي	وراء صور الكيسة
وأنا أزعج بالشعر	لم تجد حارساً آخر غير ديسمبر
في مضارب التشنج.	وغير البرد الذي تنفضه قاطرة الكهرباء
يارب، مالي والتكنولوجيا؟	وأنا مثل هائم مزمزم
كنت فيه مضى	ضيق حرارته في مكالمات صماء
أخط شجوني	أواجه الشاشة بأحلام متبسة
	وأصبح تصفان

وكأنني رُود القصيدة عن سرها	وه أنجن منها سوى الوحدة .
بضوء كدب	والقلوب
ومد يبح خرساء .	فأصدقائي تأهون
لكنني أحفر وثيداً في جليدي حي:	في سوق المضاربات الغرامية
أكتب القصيدة تكنولوجياً	منهكون في كتابة الرسائل العابرة للقلوب
تسقط القبعات في حبه	والندرات
ومطارات نحاتر	يعرضون حرارتهم النصيحة
فيكتب عنها ناقة أدبي	ولواعجهم المترجمة
خبير في شؤون الشعر والعولمة	على مانكات النوافذ الإلكترونية القارسة
أعني الدقة ذا الطارتين السديتين	بيدوي منهلين وودوين
مد قرأت له كلاماً طليعة في الحدائث	كبيلاء فرنسين
وأنا أرسم أحلام مكليات	متيمين وولجين
ومسلمات وأنصاف دوائر	كعشاق الواحات
وأكتب عن الشعر في الزمن الافتراضي	لكه لا يفكرؤ إلا في أوراق الإقمة
عن حب في عصر الذكاء الاصطناعي	والأغصبة نبي لا تكفي
وعن موعيدي الغيرة	في أسرة مؤقتة على مذود
في حدائق الانترنت .	ثم ههه يفرضون من حوفي
	وحد
	وحد
ضيعتي لانتريت	تستقيهن شقروا تبع صف
بددت دفتي جفتي	

رُصِّعَ شَرْدُ
فِي سَدَنِي لِأَشَدِّ ضَرُوءِ
تَبَّ نَحْبِ الْكَارُونِي
ضَبِيعُهُ نَدَى
كَدَّ ضَبِيعَتُ عَيْدِي
دَمَعَتْهُ لِمُخَيِّنَةٍ.
هَاتَمُ، سَتَا ذُرِّي
كَيْفَ رُذِّقْتِي خَيْرِي
صَدِيقُ نَوْبِهِدِ الْخَامِضِ
غَامِضُ قَفِي، وَعَمْرِي
ضَبِيعُ مَشْ خَصَائِي
يَكْبُ كَانَتْ حُرُوفِي مَزْمَرَةً!

حَتَّى الْبَكَاءُ لَمْ يَجِدْ مُجَدِّدًا
لِإِسْخَافِ رُوحِي الْبَرْدَانِ
أَنَا الْقَادِمُ مِنْ جِهَةِ الشَّمْسِ
مَحْدِي هَذِي الْبِلَادُ الْمَطِيرَةُ
أَنَا الْقَادِمُ مِنْ جِهَةِ النُّجْلِ
هَاتَمُ عَلَى وَجْهِي
فِي صَحْرَاءَ لَا تَشْبِهُ الصَّحْرَاءَ
أُحْصِي خَسَارَاتِي
فَلَا تَكْلِبْنِي الْأَصَابِحَ
هَاتَمُ، وَالْخَيْرَةُ عَكَازِي
طَائِرُ رَغَى أَنْفِي
أَسْأَلُ نَفِيسَةً فِي عَرْضِ السَّمَاءِ:
مَنْ نَبَتْ يَ لِأَجْنَحَةٍ؟
مَنْ أَصْحَابِي هُنَاكَ
كَانَ فِي دَبٍّ وَمَتَّحَ قَدِيمٌ
وَسَمَاءُ
كَانَ فِي دَوْرٍ شَعِيرٍ
سِرُّهُ وَوَفَاقُ.
لَكِنِّي أَنْغَوَيْتِي قِصَائِدَ سِرْكُونِ بُولَسَ
أَنْغَوَانِي أَدَبَ الْمَهْجَرِ
مَنْ تَرَاهُفَةُ الْقَلْعِيَّةِ
حَتَّى آخِرِ قَصِيدَةٍ مَجْمَدَةٍ
لِشَاعِرٍ عِرَاقِيٍّ
يَنْتَظِرُ الْاعْتِرَافَ بِهْ كَلَابِجِي
فِي الدَّافِئِ الْخَارِكَ
صَدِيقِي هِشَامُ فَهْمِي

دعك من الحلم عبثاً
من طيب...
بالهجرة إلى سويسرا
كان الذهب يتطاير من أرواحنا
واحفظ لقصائدك
وكان الرقاق يحملون وفرحون
شراسمها الأثينة.
ومحزون وموتون باسمين.

يا لقصائدي الأول
أذكر حزننا
كانت حناجر الرقاق
جم حلفت روح شبابة*
تُشعل النار في الأروقة
في الأعالي
والزدهات
تاركة الجسد التي الصامت
بألهم الحانة
تجددُ شسابة في زعر الجلادين
كانوا يصنّون قصائدي
أصبح النسخ سجنهم
إلى أحلامهم
وكانت روحه تسامراً
وحيث اندفعا
خارج الجدران
إلى باحة القلب
كان الرقاق جميلين وشعراء
فريقٌ نجمر
حتى في حزنهم
ذات اليمين
وكتبُ أدام روح رفيفي:
ونحن استبدنا
القبر ثانية...
ذات النضب
وإليك متبّ يا صاحبي
شربنا عيون المسار المدمى
والبحر يقتل غيلة
وحيثما في الدما
والأرض تنحّ جرحها للعابرين

وتأسره ياربات الشمال الملهيات	ويشاع إنك عابرٌ
فيصمدون بجانين	لكلك ابن الأرض
إلى آخر العواء	فارسها الحزين... "
في مظاهرات الدفاع عن حقوق الدَّبة	
أما التماسيح	إيه كم ضيعنا المتافي التي من سراب
الطاعون في المقاهي والحسارات	لا نار في أحشائنا
فيبدون في مجالسهم الهادرة بالصواحي	لا ماء . لا ورد في الشباك
كأنبياء متاعدين	ولا خطوط على راحة الكف
ضيعوا مواعيدهم مع المعجزات.	فما الذي تبقى؟
شأ،	هنا مجرد مياسرين محترفين
هذا الضياع البارد يكبل أنفاسي	يُفايضون آلام شعوبهم ثمنا قليلاً
بهواء كالزجاج	ولا يتوزعون عن لمن أسلافهم
والشعر الذي سيسلُّ روعي	أمام أول شقراء
إلى حيث الدفنه والشقاوات القديمة	وحين تضيق بهم أسباب البغضاء
لم يبد دلوه يدرك الأعماقُ	ينهشون بعضهم
لكم تنيرتُ	كذئاب هورية.
ملاحمي القديمة	تبا لهم
تسيل من وجهي	لحديثي النضال منهم
تسقط على البلاط الأخرس	تستقطبهم الجعة
	في المظاهرات الرافضة

الصالحون يتحلّون حول شجرة الفضيلة
واللصوص يضمهم السجن إلى أسرارهم
السكارى فانهم الكأس في بحر الظلمات
والمخبرون تجمعهم الأخبار السوداء
وحدهم الشعراء ترقّهم القصيدة

لكنتي لستُ شاعراً
فقط أحسُّ الألم قارساً، وأقول
هذه ماري
أبدي يدي إليها
فحرفي النسبة الجليد.

ولا شاهد على ما يحدث
لم أعد أسمع نباح الكلاب في الليل
ولا صباح الديكة في أول الصباح
لم أعد أعرف وجهي في مرآة المفصلة
لم يعد في
ما قد يدلُّ عليّ
ولم أعد أملك غير هذه
الأعضاء الباردة
الأعضاء التي تحسُّ بالبرد وتنام
تغطى بملاءات القطن
ولا تدفأ.

بروكسل - أواخر 1999

*عبد الحق شبّانة: مناوش طائرني استشهد في أواخر
الثمانينات على إثر إضراب عن الطعام خاضه ضمن مجموعة من
رفاقه المعتقلين بسجن لعلو بالرباط.

لم يعد في ما يدلُّ على أحلامي التي كانت
حتى القصائد خانت حاجتي إلى أطيافها
الشفيفة المجنحة
حتى الشعراء، هل غادروا؟
يخبرني أمر هؤلاء الشعراء
فالعشاق يؤثب بين قلوبهم الحب
والمؤمنون تجمعهم طاعة الله

شهقة الطيران

ميداني بن عمر

القصيد الفائز بالمرتبة الثالثة في جائزة مقدي زكريا المأرية للشعر لعام 2007

ثم تركني وترجعُ

ثم تساني على جدران زمزم

نازلاً...

في سبعة النمل المقدس

جبهتي أنقُ خراقي

وتأولي براخ

* * * *

وسقطتُ من أعلى

لأمسك حيرتي

فبكي الشجرُ

وتساقطتُ خلفي النجوم تشدني

ودمي على الأقواح ساخ

وسقطتُ من أعلى

لأقبض وعشتي

فتشاهقتُ خلفي فضاءات تطيح...

تلقي بضحج حرقها

وتترك لي غللاً فارها

..... وأغلني في لُها العالم العلوي

إسورة...

فيجرحني الصباح

رثي دخان غاسق من خلف شاك الشفاعه

قال لي: ... أرضيت؟

قلت: بلى....

ولكني نسيتُ خيوط شلي في مصب النهر

والرؤيا أفاخ

والبرق يحرسُ دفء ضلعي

من ظلام النض

نبضي كويء ماء راجف في كأس راقصة بعُرس الزنج

والنيران تقضم لوز كاعبها

وأسقط في فراخ الشمس سبلاً كأضحية

فكيف تركمو جسدي بدون جنازة

لنراب عمري...

الريح تُركني وترجعُ

خبر نغمي
كي أطير بلا سراج
والوقت أشهب في عيون الطائرات
وفي عيون أهدد العالي على ظن الزمان
لا... لا سبيل سوى سقوطي في زجاج حقيقي
لذا القراشة فوق كت النار أتي
والمدى موت المشمش فوق كأس الكون
ها كفتي نغم بالكواكب غيرة
ونمي تطلع بالصباح
* * * *
وسقطت من فوق على عتق العاصر
حين تهوي الأرض مثل ذبابة في رغبة تدرج دي
يمتد لي...
ويحك أذني نيزك سهران
تنجهر لجوات على تخوم أصابي
وأنا أدغدغ فوة الحرف الأليف
فلا بعض يدي جرو زعمي
ودني نبح
مررت منزلة على فخذ اسم
خبجت...
غضت رأسي ناري بمنزله سقط
ذبت فوق حبيب عفت
وقذا سكر
طار فوق فم الشيخ
مازلت ألحس أصبعي
وأنا أفكر في مجار النحل خارج شرفتي
سأنتفع بجدران بالعسل الخدوب في أسم من أحييت
هذا السبت...
كي لا تفرق الطرقات بالأرواح
معشوق أنا...
وأسيل فوق رطوبة القبلات
تضخ ورد لمحي تحت ماء العرش
نوصفي أدي الناس
قبل دخول رأس الغمام في قهب ابوة
سجيت عيني تحت ضمر رقص
في حائط البشمة الأولى...
وفي جفني جراح
عقب على نوري
سقطت...
وغيمة تقصت سريري فوق سقف اسمك
صحت...!!
بذ أصبح مرة على شفتي تحب كسمة الترح
دخت...

جسدي عذمة زويعه

جسدي لعمدة ولعانة وتغروب لغض

غابة عذبة تقبى عن الغول المغامز

غيمة لغرابة...

يا جسدي منغفر في غرام الغيب

عنه على قلب الدنيا تنصير

- آه ملك ومن سعال الصومعة!!

كعب مشورة على الأشجار

أغضب خلفها جفني

وأصعد بأذخ الرؤيا

على أسلاك نائم مال كي أشفي معه...

وطرقت بابه حدي القدمين

رجفت من حبر بانق في ليل سيناء

طوقت...

فخرت الأكوام وثنا على قدمي

ولما أسمع!!

عيني على جبل.....

.....وعين تدمة

.....

سُر رسي في هوا

ولا هواه على يدي

بحجم صوت غمق فوق كعبة نؤاذر يسود صبح:

- أكل هذا الرش فوق سطوح عصره

- شه حوت ولا جندخ!!

وجه يسيل على غمة ذلك ثمر نمدد في نشرق

خلف ورد أزرق يطو وراه الشاطئ المظني

صمت ياس تكسر الأذهان فوق حواسه

واللون يسند رأسه

للإبراخ

الموت قبة الوجود

ولا طيور على الحديثة

متباً أصح الصباح على كؤن ساعتي

وليسن ثوبي مسرعا

فعرنت قدمي بحمجة الحضور

الموت قبلة عاشق تحمر في خد الغياب

الموت دفء حارق الشفتين

يا جسدي تنهض في نغدي

أدر سماءك.....

كي أرى كلني.....

على كلن الروح...!!

* * * *

واحي سوف: 2007/01/01

وداعاً أيها الغار المقدس...!!!

صديقي شعباني

إلهي-

تشيدي يمدّ فاحة الروح ،
والقلق الدائري ينش عن سمرة الأحرف المسعرة .
مجت عن الزورق المهتلل بين الشواطئ ،
عن سوسنة .

هن مدن هروها بعيداً ،

وعن سارية .

هتي .

أعرف نّ خفي ،

كن الحنين ، عترو آخر الكلمات ،

وقد نذروني بيتين من عشقهم :

"رَبِّهِ قَدْ مَوْتَ الدَّائِي خَلْفَ الْخَطِي ... رَبِّهِ ،

وعيش نخبون من نظرة وحده ... !

كه عدد: خفي :

وحده ،

ثدن ،

تلاون حفظ رماني :

وكه عددتي خفي :

رحمة ،

رحدن ،

1

تسارنا الخطوات ،

كطالما اليسات ،

وحلم يحط على راحة الكف ؛

هل يستبنا الجنوب ؟

ورائحة القمح بين انكفاه ، نيدر ؟

هل يرتدي زمن الاخضرار المواجه ؟

وهل -

عندما توتر برابة القلب -

يحشو العراق على غثة في عراق ؟

وتغفو بأحزان " كل الصفات ؟

متى انسكرة .. شنهة ؟

متى همسة في جليل توف

لذكرى ؟

وذكرى توف بيرة في جنب ؟

متى - " يمي - حن ،

كه كن من خبة أيل في رحبه

وهو يدي ، صحرى من - " -

نعد ،

في - " خمر تدمي ؟ !

لقد، يا حبيبي، متى يفتح الله كل أسد؟

وحيداً،

لا رضى ندرج فيه،

ولا سمرة تدعيد فيه كي تنسب،

لا أخرف على شضى لؤلؤ،

لا مضرا في برد، لودع،

سنودح...!

هلا اسلخت من لصلت؟

قل نبي شي:

- نضرح بحرة منكك،

- قل مرده،

- حج مدينة.

قل نبي شي،

فأني سنسك بجمال المغابي/ e-beta Sakhrat.com

سنت الصباح وطعم العناء!

حبيبي:

- لماذا يطارنا التوت؟

- لماذا نهرب سراً بقايا المدائق،

وا لله يقص من جرأة الموت/

من سفوحنا دما على أعين الماء؟

قل: -أي لثم جنته بدنا،

ومن - حين أبعدنا التيه-

يا تيهنا المستحيل:

يخبئ في كل أروقة الليل

وللأسراج أخروف وشكل الزمان؟

تلاون سيف، حسب تقدم،

تلاون ربح يقسه بهو خنيج على تدمين،

مات حدق تدب خلعي صرع نخين،

وتهرب من سلة هملات...!

كفى - يا حبيبي-

كفى.

ونكلك قد دى حب بيده

من تيهه في نحر.

كفى-

لست خلا.

كفى-

لست خلا.

كفى-

لست إلا،

ولا، لن أكون سوى غموة العير تحت الزحال...!!

وحيدان يملكنا الصمت!

قل ما تشاء...

دخان وشارع،

ولا شيء يحجب رؤيا المضائق؛

قل ما تشاء...

دخان وشارع،

ولا شيء يحجب رؤيا المضائق؛

قل ما تشاء...

ضربت رماد حزن بران خلقي،

جرعت حنين مدينة في هرب لا يعود،

هنا، مرة ثانية ؛

تولد المدن السراب، ورحل ملح البساتين بين السماء
وبيني؛ أرى من بعيد مزمار داود ترقص في يد التوت،
قرطاج تملو وتملو، وسيفاً يهاجم ناعورة الماء. هذي
سفاق عوليس تحجب بهو البلاط... بعيداً على
شاطئ الحزن. كم سنة وشح الحب مرجانة البحر،
ومن ذا يخلق مراس بابل خلف المحيط، ومن غيرك الآن
يحسني خمرة المهرجان، حبيبي. ستولد في جبة الله، من
فرح القادمين وهففة القلب في خوض النخل، إلياذة
الشعر الممتق شوقاً وتين. وتولد أسماكك المترعات
بأفناء كل القصائد؛ طوبى لبوابة أطور، طوبى لمن دقائه
حروف التاريخ. من ألف عام، بلغز المعاني، فلم يكرث
للذين يتسود أحلامهم رقية بوشيش الشعور وسر
الجراب. متى سوف تأتي، وبأتيك من هرب المتعين
سباتي. حبيبي، متى سوف تهرب من كل حلم. ومن
كل عمر، ومن كل نجدة. ومن كل فارس... غبار
مسافات حبّ بنيناها بالشع، سحر تار الورود بهاحات
كل الغزل. إذا مت قبلي -ولن مت بعدك: أمل للضح
فواقيس بليس، وأكتب نشيد التجم على الشاهدة:

"سوف يحرقنا أيل مثل القمر،

سوف يأتي الحرف بأحزان أيلول،

يأتي الدامي، وكأنس التبيد وبعض من الذكريات."

ستنسى-

نعم.

ستحمل في الخوف حزن الرصيف-

نعم.

سدحبل غار المدينة في البحر-

كلا.

نحار؛ نحاور نفسينا:

- يا صمت بابل كي نجمة؛

- يا بهو قرطاج مذ انسكاب الزحيق،

- ويا ياطر الشعر بصر خرف القوافي،

لكي يزهر القلب في سلة الأقبوان.

ستنسى-

استرح، يا حبيبي، على خذ ظلي؛

ودع للزمان حدود الزمان،

ودع للسكان انطفاء المكان،

وهنا إلى حيث يلحف النخل شكل الضياع،

ويحترف الليل جوع الشوارع،

كي ننهي-

رحلة/

وكي ننهي-

غفوة/

وكي ننهي-

بين ضلع الزمان/

وبحر المكان!

هد، مرة ثانية.

لا تقف في مَرَّ خروفا، لا تحترق حبة لأحد، وهرب
خصالك بصخرة قلب. زه من الشوارع نستقبل مديح
يرون كي يصطلي بضياء نديته أهل نديته. هدهد
يدي نريدين، وكب عن الجوع كي لا نجوع. سيدخل
من فوهة قلب سرب النورس، قد لا يلتقي ساحل
تبه نجد خير وبعض غروب... بي، تسحين
لقصيدة بحثا يهدف في قلب، يصحب سر لنحين
على دقة نوح، بين اقرب الشوارع... عوليس! من
قرا البحر وحترق احرب النسمري... حور.

خوار. ولا شيء في مدن الملح. حرودة شر أعطت
حصان الجزيرة كل المفاتيح ومنذت لأعبت على
سحنة الآلهة. وحده، الآن، عوليس! استجابة لإدارة
واستاد. تلك الأصائل، يشرك الماء مثل القطا...
شاطئ يرغني. وحده، الآن، عوليس: شرفة وهديل
يمارجه الاملاء!

بلى... يا اسداد المنارات، يا قفا ليكلجا، وا آخر
الليل في وده الكلام. بلى... يا وجوعي الى آخر
القل، يا نسف جرحي لجرحي، وا آخر الأقياء، وا
واهب الامناء. بلى... مدن المهرجان المهرب/
خارطة جمعت مبعديها من الشوة المحرقة. آه... آه،
لنبعد قصص الشيد، ونسكب بقايا الدموع، فأرض
بنفسج- هذا لثاء المفاجئ- تسك عمق الشوارع/
تهرب بين الخطى. ه من عوسج البحر/ أرض

لبنفسج- هذا لتعرب- يبددها فجور فوق مضيق/
أرض لبنفسج حبه خفية بين نذاتر واستر. استمر:
وضعه خيماها مر، وهمس لتباريح مر، وثيك، جوع
روحي قر صر. وه...!

بلى: قل الذر/ ما تشبهه بحق وما يشبهك، وما
بصرك طويلا تؤمن أن قصه الخليلج تؤحد روحين في
جسدين، وأن نسوب الحنين جلود، وأن مسافات
تحد/ تحد/ ينكسر الصق فيها وتأتي تمضي، فلا مدن
التوت بر ولا أنت. توج على تده النود، شيد على دمي
منحز بهو البلاط وسور الحديقة. وآه، لكم، إذن
سألت، تأملت مثل الخزامى؛ فهاث مدامك، هات
نسكب إنوشج في شفتين: أريد اليماما... أريد
عدين الموضع بين/ السامي على خانة في المقام، أريد
أزجم تا لا يلزهم، فهاث المدام، أريد اليماما...!

أشر بسان لكأس المدام *** تفاق صدى الورق المسهام
وجمع فؤادك حيث انتهت *** هنا، يا حبيبي، يماط اللثام
فإن صار فيك لغوى مستطابا *** وأزفك الصمت حين استقام
تمهل على مفرعات الكورس *** وهات: عقيقا صبا أو هزام

المكوي في 1999/10/02

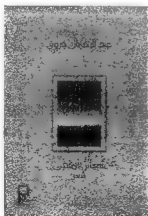
بريء من اللون

أحمد رحمن

صباح قريُّ
واضح كالظلام
يُمل هذا العدم
يا غيبُ
هل شجر الورد، ألوانه
هي من مائك الواحد
مطرُ
بريء من لونٍ
يشعله الرعدُ
يهب هذا شجر
شجرُ
يهب وقتُ
رمد يحدث كتُ
يزرع الشد هذا الكلام...!
من غيبِ
يجيء ندى ومدى
وفيق الشجر
فتورق بالصخر من عدم
نبته للصخر
ينقي
أن يروع...
وكدهته
يش هذا يروع...
صبح على رعه من
بؤس تكراره
نمته في الفراع
قال في:
يدو جحرُ خرقه
كي نرى
فتنوقه:
وحدده الأبديةُ
فنه سه في صمته لأبدى

هي كآزبَ
لا تعرفون
لا تنهي
وَصَف:
حين تلقى ربحُ خُرُفٍ
م. اسودَّ من خضرة
في ثيابِ شجر
حين شخصُ مستغرقاً
في السحاب تمرّ
قد تحمّلَ بعضُ كلامِ الوقتِ
تشبه لوقتَ عمارة...!

ووقتُ لا تُهرِغهمُ
لا الذي يتخسّع عند مرور جنازٍ
يسعدن في سره م. خُبر...!
رُقب هذا لَصَبَحُ
تصوّر
غرق في السهر
برث من اللونِ
ينغي الآن
بها نلت
نن فهمك



واتحلت الهدوء

فاطمة معنصر

...

فيها غنضب هذا الجسد

تسقط كل اتحاباتي

فلتحرق

تكلل عذرتي بومائك الغفيل... لن تبعث

وساوسك الفجيرة تقال عنفي...

وتلعن في وفاتي اللقيط...

إيزس أنا...

وشعري ذا قد غزته الحياتة.

به يلتعن...

على نفس شرفك المسخيلة بذرة حناني

ابدلت آخر الولولات

فانمحي ما بعينيك كان...

وشوشتي...

...

...

رويدا

رويدا

رويدا

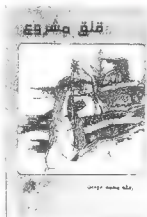
ترخت فوهة قدسة.

تحت هدوء

عشت متحمة

منذ تعبتك في جوفه تشهي خوء اندنيات...

تسرن خوفي في حذرك



بَيْنَ مُؤَثِّنٍ ؟ ..

عبد الوهاب الملوحي

وَرَى مُؤَثِّنٌ سَخِيذٌ
وَأَرَى الدُّنْيَا جَوْزًا بَشَرِيَّةً
تَسْهَى عُثْبَةً جَذُو رَبِّكَ كَتَبَ الْخَصِيَّ
لَهُ يَكُنْ وَجْهِي مُلَمَّا بَقَّ صَبِيلُ مَعْنِيهِ ..
فَحِينًا يُرِيدُنِي صَحْوَتَهُ فَعَلًا
وَحِينًا يَسْأَلُنِي بَيْنَ وَهْمَيْنِ عَلَى خَارِجَةِ النَّسِيَانِ
بَانَهُوَنَ لِعَرَسٍ يَغْوُنَ مَحْيَاةَ الطُّغُولِي ..
لَهُ يَكُنْ وَجْهِي رَبِّ ..
لَهُ يَكُنْ سَهْمٌ بَصَا ..
وَلَا يَدِرُ عَلَى الرَّحَالِ مِنْ صَاحِبَةِ الصَّبِيحِ إِلَى الشَّارِعِ
أَوْ يَنْطَلِفُ وَقْتُ هَرَبٍ فِي مَائِهِ
لِكُنِّي أَحْيَا
وَهَرُ الْبِلْسَانَ سَادِرًا يَجْرُكُ ذَاتَ الْجَنْبِ
وَالْمَكْرَهَ طَلِقًا أَوْ رُحَامًا
بَيْنَ مُؤَثِّنٍ ؟ ؟
وَمِنْ وَاجِبِ مَذْيِ الرُّوحِ أَنْ تَسْأَلَ مِنْ دَفْءِ قَلْبِ الْعِبْرَانِي
وَتَرْجِعَ الْحُلُمَ مِنْ غَرْمِهِ غَيْرَ احْتِرَاقَاتِ النَّدَى
مِنْ وَاجِبِ الرُّوحِ وَحِيلِ أَيْدِي
وَبَقَا سَرْمَدِي حَيْثُ لَا تَأْتِي
وَمِنْ وَاجِبِ هَذَا الطَّلِينِ أَلْ يَحِينَا .. و .. يَشَا ..

بَيْنَ مُؤَثِّنٍ ؟ ..
وَقَلْبِي سَمَقَ يَرْدَبُ مِنْ غَفْوَتِهِ ضُهُرٌ
وَعَيْنُهُ لَأَنَ صُرَّ يَرْقُدُ فِي حُجْرَتِهِ
نَا تَحَلَّتْ عُثْبَاتُ الْحُلُمِ عَنْهُ
وَالْيَدِيبُ لَصَحْرٌ وَيَجْتَرُّ لِرَبْعِ هَبَّةٍ وَصَدَى
أَوْ يَبْدُو الشَّمْعُ مَتْنَعِي لَمَّا فِيهِ ..
مَيَّتَ كَالْمَوْتِ وَأَكْثَرُ ..
أَعْلُو زَمَنِي .. تَهَارَ قُرْبِي جُنَّتِي لِكُنِّي خِيَا
وَأَسَى قُرْعِي مَنِي وَكُلَّ الصَّرَخَاتِ لَوْحٍ مِنْ حَوْلِي
وَرُوجِي تُشْرُ الْآنَ نَهَارًا خَارِجَ سَاعَاتِ
وَالْأَشْجَارُ تَأْتِينِي بِأَخْبَارِ الْخَصِيَّ وَالشَّعْبِ
تَحْكُمِي لِي عَنْ الشَّعْبِ
وَتَحْفِي فِي الْبِقَاتِي عَنْ الْبُولِيسِ
فَتَوَاتِي بِشَنَ الثَّوَرَةِ الْكُبْرَى
وَتُفَضِّلِي عَلَى قَرَعَةِ الْقَانُونِ وَالْمَعْنَى
وَأَصْرَارِي عَلَى الْمَشْيِ إِلَى ضَيْقِي الْأُخْرَى
هَكَذَا .. ذُو .. مَحَا طِي وَجْهِ الْكِدْبِ ..
مَالَهَا الْأَشْجُرُ تَحَالُ عَلَى طَلِي .. وَشَأَى ..
وَأَنَا مَرْزُوعَةٌ لِلْبَيْعِ وَتُشْرَعُ لِيهِوَرِيدي ؟ ؟ ؟ ..
بَيْنَ مُؤَثِّنٍ ..
رَى .. لَه قَرِيْبَ

أشجار اللغة أعشاب الخطايا

جمال الجلاصي

غدا بعد ملايين اسنين سيصبحون قطا، أو
خرافة... .

واقفا،

حتى متى يسلك الوزن والقافية؟
هل تبقى رقصة التعللة حين تكشف الرحيق؟
هل تبقى بالوحة الأرض بعيد المطر؟
هل يتجمل الوزن نداء الوزن للراح للواقع،
وكيف نحل الإبل أحجية الصحراء
ولا تختلط عليها الطرق؟
ولكن الشجر الأخضر كان.
والماء البسيط الساذج خالق كل شيء.

واقفا،

أحاول تحرير الكلام الأولي من المعاني:
الحب لا يعني أن تكون نجوما
وأن تحتاج ليلا كي نضيء
ولا يعني أن تموت دون احتراف
ودون اكتشاف للشهوة والأمنيات.

واقفا على تخوم اللغات
والكيمياء تنخر عماد السماء
لم تفتي ألوان الحروف
ولم أنس طعمها الحامض في الدم.
واقفا،

أحاول رنق ذرات الكيان
لو أنني فقط أعلم معنى المعنى
وكيف تسمى الأشياء بلا لغة؟
(الحلم، اللعنة، الإوز، سلاحف البحر، الحبر،
ارتعاشات النهد الشيق... .)
ماذا يسمى الله بلا لغة؟
أجب دون فتح القواميس

دع الموتى يرتاحون قليلا
(المتجنيق، الشرف الرفيع، فلاح الخطيئة، سدة
الكعبة... . مقتضبها)

لا توقف أحدا،
دعهم يرتبون في قاع النهر

ولا يعلم أن الحلم موصل الأنهار
إلى البحار،
مخرج الأشجار من البذار
وأن الحلم مجداف المراكب
شراع السفائن، فعم القطارات
وجناح الإنسان نحو القمر...

مستترا بالشعر
أحاول هدم ما لا يسكن:
كل ما صلى القديس الصليب
وما دقت في الأرجاء نواقيس.
كل ما ركب المهندي للكبري
وما لجج إفرنجي للشجر،
وكل ما غشنا من تماثيل لعبدها...
ونأكلها إذا جعنا

واقفا،
ولا أرى في الطبيعة إلا ما يرى
(هذا زمن حديد، زئبق، شعاع، عطر جوع،
مشاق، إسفلات، رحيق، رحيل...) ()
هذه أغاني القراء للقولنا
وألحان الأطلس للألب.

لا تحزن أيها المدفون في مناجم بوليفيا
أو في مخابر الذرة السرية في القوقاز

الحب أن تهوى الرحلة
لا البحر ولا السفينة
أن تعود المرسى لتكشف علينا جديدا
وتشأق أكثر للمح السفر

كذلك نهد التي أهوى
لا تنقه اللغات وإن قالت:
(إنه رصيف في الغربة
أصوات بلابل وقد تشبأت
روح الياسمين في قباب من أثير)...
بظل غامضا وقدسيا كلواثق السويج
واقفا،

أحاول بث الوجع في الأشياء
لو أستطيع أمد ذراعي
لأقطف زما لم أعشه
وأرى غابات سسعى مدا
وأناها غدت بركا في أفقاص البنايات،
والقرود العاري، جذي،
ينطلي جسم الأشياء بالمعاني
ويؤاخي القطط والماس
وسفوح الجبال والخمرة والأساطير
وكان يحلم...

وقد ،
 استني لأجنته وإبرعه ونخله
 نوكان في نزع الأكلان أرحاما ،
 ونور حند وونعد
 سيجود الترمع وأبناؤة واليدور
 يستجود حدود الكون بالغة وباليامين
 يصنعون أمصارهم غمامة، غمامة،
 يعرفون لبيت من نداعه
 وبنام تحت أحلامهم لمستحيل .



هذه نعة لا تعرفها سلاككة وستعرفون
 فمعي به نوز على خمد / عشق؟
 وسعدت الأسود به نهمه
 وورثت منحونة به نيو نيوه
 مستذكره ، ساصير لأزمة الخدومة
 بك أن نزع فهذا زمن نبي معجزته:
 (المخابر، القلب الأصطلاعي،
 مشابك شعر، غرف الإحاش، أحمر الشفاه،
 أضواء السيارات، الملاهي...) [...]
 لك أن نزع وأن تعلم
 أن الطين لله،
 وأن النزع تلج آخر في الندة خديدة
 وأن الشعر تصوف العلم
 أسئلة المحارث / إجابات الأرض
 قبر الصدفة / جنازة الحرافة
 ورحم الكيمياء / الفراش،
 والخطايا الجديدة

بيت لإقامة سماء زرقاء

عبد الحق ميفراني

كما معا روحا مليئة بالأنس
نحرس مأوى اللغة من تقاسيم خضراء .
لم تقويا بغموض جسدها
بل دعنا لسفر ينهي عدد شاعدينا
هنا فقط
هنا معا
يرقد هو المنهى متأبطا سرها
في المطلق والمعنى ..

(مُغَقَّدَةٌ دَوْدِيْن)

أعواد ثقاب

بها

بها

بها

الطريق إلى جناح الذاكرة
المحرف المشوش
الحجر البلوري في بروز الهواء
في الصحراء

على مائدة الجاز
ظفرتا معا بالمدي وافقنا مع العصف
كي لا يتأخر أحد منا
عن الموت الباذخ
عن سر انحناء جسارتنا
كما معا في حديقة الكينونة
نرقد مع الغياب الرهيب
تنفس الرمال تيه الفكرة
والرح تنأبط المعنى
وينامي التشيد الوحيد قداس أرضنا الوحيدة ..
لم نفرق

حتى حين عبروا لأرض الفتوة
أرض لا سماء زرقاء لظلمها
ولا شجر يتعالى على جسر الحبيبة

كما معا

نشم عبق موتنا الباذخ
وتفرج على عري الكورال

قصيدة بعثرتها أصابع الظن

نجاح الزماير

الصفحة الثانية

مدت خطبتها في رعدة الليل

وبدأت تنث بالبدل الشاحب

- كيف تباين سخافات المهنة

والأنظار تشدك لسقف العقب؟

جلجلت أحراسها .

الصفحة الثالثة

أحكمت قنصها على شرودي

تمردت

صرخت

لكي أثور بين ذراعي الظن .

الصفحة الرابعة

غفت فوق شياهي

والحمت بأهمال خطاي

أردت إعادها قسراً

استيقظت في عومس الماء

وقالت: لئن شئني في حمي العراية

نزع قيدي

كنت ممددة فوق سرير الزوا

أتلو من شعث الأشياء

أقرأ على بوابة الدخلة

جرحاً من غبار

حين سرقني مني

ووضعت فوق عيني جرقة من طلام .

ووضعت فوق شرفتي

بين يديها مصيدة تحلق بشي

ثم سافرت بي فوق بساط سيدادي

و فوق سطح بلا مصايح

رمت جملة خلبي .

الصفحة الأولى

أوقعتني بجبال اللثة

ثم بدأت ترعى في الخرائب

مهرة تبعتها حشرة خلقت هواها

قلت: "أخذت البحر تدوس نؤوس المروية

والموت بحيرة من ضياء!! .

وَسَكَّنَنِي فِي بَيْتٍ رُوحِي.

الصُّعُفَةُ السَّابِعَةُ

عَفَرْتُ وَجْهَهُ بِعَرَبٍ أَجِيَّتْ

وَرَدَدْتُ قِرَّةَ النُّفَالِكِ

قَصَّتْ جَدَائِلَ نَدَائِي

وَأَعَادَتِي لِي

قُلْتُ: "أَتُرْجِلُنِي لِلْعَالَمِ الْغَرِيبِ

تَسْقِطُ مِنْكَ جِلْدُ الْأَرْضِ

تَخْصِيصِي تَارِيحًا أَعْلَى تَقْوِيهِ خُطَاةِ

رَسَمْتُ خُذَاءَ الْمَسَاءِ فَوْقَ كَيْفِي

نَمُ تَعُدْتُ.

الصُّعُفَةُ الْخَامِسَةُ

أَجَعَلْتُ لَوْحِي وَأَعْرَافِي النُّحْمُورَةَ

فَوْقَ جَسَدِي نَوْبَ مَنْ دَر

قُلْتُ: - "كَمْ تَنْزِفُ اسْفَارِي فِي رَمَضَاءِ الْيَتِيمِ

أَرْقُصُ عَجَزِيَّةً فِي كَهْفِ الْوَهْمِ

جَدَلِي تَأْسِرِي الْأُمْنِيَّاتِ

لَكِنْ بُرْدَةُ الْجِرَاحِ تَطْوِي هَمْسِي."

الصُّعُفَةُ السَّادِسَةُ

تُرْكُّهَا تَعْلِي فِي الشُّعْفَةِ الْمُطَيَّرَةِ

وَأَهْلَتْ أَرْجَحَ غُرُوبِهِ.

كَانَتْ وَتَوَلَّى الْفَجْرَ تَعَارُفَ قَفْصِهِ

جَيْنَ مَلَحْنِي تَعْلِي مَنِي

نَبِئْتُ مَلَأَجِي

وَسَمْتُ وَجْعِي فِي ذُرُورَةِ حَصْرَةٍ.

2007/03/07



شموخ الرياح

صبري أحمد

1-

طائر القلاق

يرتقي رجله

وحدها الرجل الوحيدة

وبنام

في ساهات الأمان

تاركا للسحب العابرة

وحدها عد الزمان

2-

سأل الطفل صديقه:

"إذا ما استهدف الصائد بالصخر

أو بضوء جارج أو بتراب

هائه الساق الوحيدة

هل ستهاجر الظلال

وتعود السحب الحلي حثيثا

لهود الابتخار؟

هل ستسبحي من تلاوات القصود

كل آيات الوقوف

هل ستهاجر الأشجار؟"

فيقول:

"طائر القلاق؟

أنا لا أعرفه إلا وقوفا

في تيارات الهواء

وجنوح العاصفة

أنا لا أعرف ظلالا برأس مدحنية

وجناح في التراب!

أنا لا أعرف لقلاتا

تفطلي بالسراب!

أنا لا أعرف لقلاتا

سكن الحفر وعاب

في تحاليل الهوية

3-

شفاء الريح ثم نافذة

خدا تكون

أو جبهة مرفوعة؟

نض الشمام

سقاها

-4-

شفاه الريح تحمل سرها في دثها
بمابل الفصن
ترقص ورده
لا سر في النشوة
هي وحدها لغة وأحرفها نشيد

-5-

حتى إذا ملأ المحارب بالترى عينيه
ورمى الوصية للرفاق
حننا قبله شفاه الريح
بجراحة هي وحدها لغة
ترجم ما يحبه النشيد

-6-

شفاه الريح تلمم نافذة
باباً... ظلمة
وحسين يوم
نوشك الأرقام
أن لا تحدد خرطته

-7-

جميل إذا الأبواب تفتح صدرها
للريح دون ممانعة
جميل إذا رف الجناح وعانق الشفق اللهب وأودعه
قصائد أسرار
وسر قصائدي
وعاد إلى الموجه
يُفتح فوقها ويصل ريشه في تربة النسيان
جميل إذا عينك مزهما التحنان
لفاعلة في النجر تحمل ذاكرة
وعتزل التي كان!
جميل إذا الأبواب تفتح صدرها
للتلقي اليدان



نوافذ

تلصص عن "التلصص" *

بقلم: الطاهر وطار

الرواية، عندما لم تفلح شمس المعارف في إخفاء المتلصص، عن أبيه، "عاري المؤخرة، وفاطمة لشغالة، تنبزم من تحته.

إن هذا الولد، هو بصيرتنا المصقولة، فكما عرفنا في "ذات" مثلا، تفاصيل مجتمع الانفتاح، نرى في التلصص مصر الأربعينات من كل زواياها وجوانبها، من خلال ملحمة والد، فقد زوجته، ولم يفلح في الزواج مرة أخرى، قضى عليه القدر، كما في الملاحم الإغريقية، أن لا يفارق أبه.

جعل "صنع الله، من الولد رأس خيط، نسيج العنكبوت، وراح، ينسج عمودا لولبيا تتحرك دوافره وتكبر، كلما تحرك الولد صحبة أبيه، داخل الغرف، وفي العمار، في الحارة، سواء على الأقدام من متجر لآخر، لومن مدرسة لأخرى أو في الترام.

إنه يرى، وإنه ليسمع، وإنه ليجعلنا نتوقع، خاصة عندما يطل من خلال فتحات المفاتيح. وصنع الله في كل أعماله يستعين بشيء من التلصص الأسود للإثارة، فلا تغفل عيناه، تفاصيل جسد الأنثى، وأحيانا حتى الذكور.

كما نعرف أخبار أخته نبيلة، نعرف أخبار القصر الملكي وأخبار الأحزاب، وأخبار فلسطين والحرب العربية الإسرائيلية. كل ذلك يتخلله، حضور الأم

أنهيت رواية صنع الله إبراهيم "التلصص" في أقل من أسبوع، في قراءة لبيلة فقط، أنام واستيقظ عليها، وعلى غير عادتي لم أفلح على أية صفحة أو فصل أو لوحة، بل كثيرا ما عدت لأثبت مما قرأت.

عادة ما أجد، المقدمة المنطقية، التي تلحم أجزاء الهيكل الروائي إلى بعضها، والتي تعطي لكل كلمة وجملته وفقرة مشروعاتها، وحصانيتها، بصفة خاصة، وتسعنا من التساؤل عما أورد هذا الخبر، في خصلهم هذا الأخبار المتلاحمة. ولكن في هذه الرواية، كلما عثرت على واحدة، أجلت ثبت فيها خشية أن أجد ثالثة غيرها. وعندما انتهيت صباح هذا الجمعة، من كل الرواية، استقر رأيي على ما عثرت عليه في الصفحات الأولى: ما يراه هذا الولد يستوجب الاهتمام.

ذلك أن هذا الولد، هو الذي رأى في كل رواياته، المجتمع المصري، والتغيرات التي تطرأ عليه، والتطورات التي يعاني عسرها، وهو الذي رأى المجتمع الأمريكي، عاريا.

هو في اللجنة وفي نجمة أعظم، وفي بيروت بيروت، وفي ذات، وفي أمريكالي.

تلك الأشياء التي نعرفها، والتي صارت روتينية بالنسبة إليك، يلهمها صنع الله، فتثير فيك الغرابة، وربما تجعلك تبسم لو تحزن، أو حتى تهقه، كما جرى في خاتمة

لغة إبراهيم صنع الله كعادتها تتجنب
التقاع، لتكون سلسلة، خجولة أمام الصورة
أو الحركة، ولكنها معبرة بقوة، عما يرد أن
بصلنا، ولقد جعل إبراهيم، كل مفردات
المجتمع المصري، المعبرة عن أشياء
دخيلة، لا بدل لها في الفصحى، تندمج مع
النص، دون أي نشاز.

استعملت عبارة ملحمة، وأكررها دون
تردد، فهي

ملحمة فقراء مصر أيامها.

ملحمة الصراع مع سلطة فاسدة.

ملحمة أحداث، تنق الأوباب، بإمكانيات
محدودة.

ملحمة الصراع العربي الإسرائيلي.

ملحمة أم شبيه بسيزيف، صخرته هي
هذا الولد الذي يحبه في عمقه، والذي لا
يمكن أن يفرط فيه.

ملحمة هذا الولد المحكوم عليه بالعيش
معظم طفولته مع الكبار.

ملحمة للنمو والاكتشاف، الطبيعيين
الغريزيين.

هنا صديقي إبراهيم

في منظر أو في خبر، من خلال تذكر
ماض، أو بالأصح من خلال ومضات،
فيمتزج الماضي والحال والحاضر. نتوهم
موتها، أو طلائها أو أي شيء جعلها تترك
المنزل، حتى نعرف في الأخير، أنها في
مستشفى المجانين. يقصدها الزوج المحروم
بقرطاس التفاح.

بصرامة العنكبوت، بضغنا صنع الله،
(وإبراهيم يتميز في كل أعماله، بصرامة
الجراح، المنتبه لكل دقائق العملية)، في
شبكة روايته، ويفرض علينا هدوءه ووقاره،
وخبثه كذلك، خاصة في وصف ضعف
الناس وهزائمهم أو حيلهم المكشوفة، وكما
لو أنه يتشقى منهم ومنا.

لأول مرة، أصادف عملاً ملحماً، المحي
منه الفعل الماضي، وحل محله، مشمراً على
ذراعيه، الفعل المضارع، مستهيناً بالإنعام
أو بشبه الجملة.

يجعل المضارع، المرء في وضعية من
يشاهد حركات كاميرا، على الشاشة، في
مناظر لا تنقطع.

حتى أننا نكاد، نتوهم أنه، صنع الله،
ياخذ بأيدينا نحن، ككاتب، بدل الابن الذي
ياخذ بيده أبوه.

ولقد تولدت قوة هائلة في جعل المرء،
حركة، وليس توها أو خيالاً.

* التلخيص: هو آخر عمل روائي للكاتب المصري صنع الله إبراهيم

دراما انشطار الذات

"قراءة في قصص الإنسان أصله شجرة"

بقلم: ربيع مفتاح

الحلم، أصباغ، حبات من عقد الفل، سقط
النقاب.

أما قصص النوع الثاني فتضم قصص:
رائحة رجل، مخادعة، جاري الإتصال،
حالة ود، أحلام ملثة، دمعان في قصة
نافذة الحلم، والتي يمتزج فيها الحلم بالواقع
فنحن أمام الثالوث المكون من الرجل
والمرأة والكوبرا، هذا الثعبان القاتل "ظل
يرشف من شفتي معنى الحياة ضمني
لصديري، يهمن بفحيح مرعب.

... لابد أن تدعيها تمتص بعض النداء.

... لدغة بسيطة ستجعلك حبيبتى للأبد.

الرجل هنا يجبر امرأته على أن تضحي
ببعض من دماها حتى يستمر من حياتها، لقد
تحوّلت الأفعى لساحرة جميلة.. تأبطها
وقفز من نافذة الحلم، فهل الكوبرا هنا تمثل
المرأة الخريفة التي أخذت الرجل ورحلت
رغم استغاثة المرأة للحبيبة بحبيبها حين
رأت الكوبرا.

... أنا خائفة.. أين حضنك؟

في قصة أصباغ يصبح الإهداء جزءا من
المحتوى فهو يشي بالموضوع حين يقول

هذه القصص القصيرة التي كتبها الكاتبة
والقاصة هالة فهمي في الفترة من 2001
إلى 2004 استطاعت الكاتبة أن تغوص
إلى عمق العلاقة بين الرجل والمرأة في
إطار تقني قصصي استفاد من معطيات فنية
متعددة وقد تلاهم ذلك مع القضايا الفكرية
التي طرحتها، فقد اتسمت القصص
بمجموعة من الملامح الفنية والفكرية منها،
انشطار الذات وخاصة الذات الأنثوية التي
تعاني حالة من التمزق بين ما تزوده المرأة
وبين واقعها المعاش، بين الحكايات
وطموحاتها، بين وعيها الخاص والأعراف
الاجتماعية، وكان من الطبيعي أن يؤدي هذا
الانشطار إلى توليد الصراع الدرامي بين
الذات الساردة والذوات الأخرى بل إن هذا
الصراع تجر داخل الذات نفسها، لقد
تميزت الكاتبة في هذه المجموعة بلغة
إبداعية اتسمت بالشاعرية والقدرة على
رصد التفاصيل الدقيقة، ويمكن تقسيم
القصص القصيرة في المجموعة إلى
نوعين: قصص للنسق الثلاثي: وهي التي
تضم المرأة محور القصة والرجل والمرأة
الأخرى المنافسة أما النوع الثنائي فهو
قصص للنسق الثنائي وهي القصص التي
تضم الرجل والمرأة هي القصص التي
تركز على منحنى العلاقة بين الرجل
والمرأة تضم قصص النوع الأول: نافذة





زياد علي في الجذع المتوحش

الدكتور عبد العزيز المقالح

-الهمن-

"لماذا يا إلهي عندما تقترب الأشياء التي نريدها تفقد قيمتها.." زياد

تبدو القصة القصيرة في الأدب العربي الآن أكثر قدرة من بقية الأنواع الأدبية الأخرى على النقاط للحظة التاريخية والتعبير عن روح العصر، وكأنها بذلك تريد أن تحل محل القصيدة التي تتراجع يوماً بعد يوم عن الإفضاء السريع والمنفعل بالأحداث، وعن مجابهة موجات اليلس والإحباط في المجتمع العربي المساعب للآغب الذي يخرج من نكسة إلى هزيمة ومن هزيمة إلى كارثة.

ويعد كل هذا القدر من النكسات والهزائم ما يزال صابراً وصامداً وكأنه الصورة الأصلية لأبي الهول.

وقد صارت القصة القصيرة مثل القصيدة تماماً في الاتجاه نحو صخب الإيقاع ووحدة الصورة وحسية الوصف، واقتربت منها من مجال الكثافة والتعقيد والاتجاه نحو التركيبات الملتوية التي تسعى إلى التعبير عن حالة اللامعقول في الواقع العربي بعد أن فشل الفن النثري ولغته المباشرة من إخراج الإنسان من هذه المنطقة من دائرة

لم تعد القصة القصيرة كما كانت إلى وقت قريب. عملاً أدبياً فنياً بجيد "الحكي" ويشد الأنفاس بمنطقية أولاً منطقية ما يحكيه حتى النهاية، لكنها اتجهت إلى الموقف بضغوطه وانبهاراته وتحليلاته.

إن الخصم إذا كان قوياً فنجدير بالاحترام فهو لا يطعن من الخلف ولكن كل الحذر من الضعفاء، مطلوب من الشعب العربي ومن المواطن العربي أن يتوقف طويلاً عند هذه المقولة.

ساعد أسلوب الكاتب الشديد التركيز على اختزال المواقف الكبيرة والتفاصيل الكثيرة في مثل هذا النوع من التعبير المركز الحاد الذي يحاول أن يقول أشياء كثيرة في أقل قدر من الكلمات.

علينا كلما اقتربنا من عمل بديع أن نتذكر أنه ليس بالمعاني وحدها تعيش الأعسال الأدبية وتخلد... وإنما كذلك بالقيمة الفنية وبالأسلوب، وهو أهم ما تتميز به الموجة الجديدة في مجالات التعبير الأدبي الحديث.

إلى أوراق الحديث عن ساعات الغروب في المحيط الأطلسي أو على رمال عدن في مدخل البحر العربي.

كان زياد في بداية السبعينات طالبا في الدراسات العليا بكلية الحقوق جامعة القاهرة عندما كنت طالبا في الدراسات العليا بكلية الآداب بجامعة عين شمس، البعد بين الجامعين كان يقربه السكن في منطقة "الفي" والخلاف بين الحقوق والآداب كان شكليا بالنسبة لطالب الحقوق الذي كان قد بدأ أدبيا وقرر أن يستمر أدبيا رغم أنف القانون وما يفرضه من أساليب تعبير دقيقة وصارمة، وأوراقه للقانونية وهي كثيرة تستند من الأدب قيمتها الشمولية وقدرتها على الحوار والنقاش العميق، كما أن أوراقه الأدبية وهي كثيرة أيضا تستند من القانون إحصائيا بالمسؤولية وروحا لمقاومة الظلم في أي مكان من العالم.

وهذا الشعور هو الذي دفع به إلى الوقوف مع أدباء الأطراف المنسية يعطيهم من وقته ويسعى إلى التعريف بقضية غيابهم عن المساحة المركزية في كل مناسبة وعلى صدر كل مطبوع شريف من المطبوعات النقية التي يوجد بها الزمان الرديء ثم يطويها، والحديث عن هذا الجانب عند زياد علي يحتاج إلى دراسة مستقلة ولا ينبغي سرده في سطور قليلة من مقدمة للحديث عن مجموعته القصصية الأولى.

في مقدمة المجموعة وهي بقلم الأستاذ كامل يوسف حسين إشارة مكثفة إلى ظاهرة الغربة أو الاغتراب في حياة زياد، وهي الظاهرة التي عكست نفسها فيما بعد على ما يكتبه واكسبت لغته مذاقا خاصا هو

الصمت واللامبالاة إلى دوائر الصراخ ومن منطقة التسليم والقناعة إلى منطقة الاستكثار والتعليل الشعوري والعقلي، ولم تعد القصة القصيرة كما كانت إلى وقت قريب عملا أدبيا فنيا بجيد لغة "الحكي" ويشد الأنفاس بمنطقة أو بلا منطقية ما يحكيه حتى النهاية، لكنها اتجهت إلى الموقف مضغوطة وانهياراته بغضبه وخيبته وتطبيقاته، بعيدا عن العرض التفصيلي والشعارات اللاهية، وباختصار شديد لقد صارت القصة القصيرة تحت التأثير التدميري السائد قصيدة العصر الراهن، وهي تقاوم من أجل الحفاظ على أقل قدر من التواصل وإثارة الحد الأقصى من القلق.

وقد صدرت أخيرا للكاتب العربي من الجماهيرية العظمى زياد علي "مجموعته القصصية" الجذع المتوحش، وأسلم الكاتب ليس جديدا على القارئ وتربطه علاقة حميمة بالأدباء اليمنيين وبكاتب هذه السطور على وجه الخصوص، وقد احتضنت المجلات والصحف اليمنية نتاجاته الإبداعية شأنها في ذلك شأن بقية الصحف والمجلات في أرجاء الوطن العربي، وهي نتاجات متنوعة أثلها الإبداع، وأكثرها دراسات في مجالات الشعر والقصة القصيرة أو الرواية وقد أحدث نشر مجموعته القصصية الأولى حالة من الفرح في قلوب اصنفائه المنتشرين بين ماء المحيط وماء الخليج لما يحمله هذا النشر المفاجئ من دلالات الاستقرار والبده في تغليب وتجميع الأوراق المبعثرة بين العواصم العربية وما أكثرها وما لشد تنوعها وأعق أحزانها، من أوراق المطالبة القانونية بالحرية الفكرية وحقوق الإنسان

تتخلّى عن شروط القصة ولا تنقد قيمتها الفنية، وأكثر قصص المجموعة ثورية تكاد تكون في ذات الوقت أكثر قصص المجموعة احتفاء واحتفالاً بالخصائص الفنية وفي مقدمتها الرمز والتكثيف والابتعاد عن التفاصيل الكثيرة التي تشوّء الأعمال الأدبية وتكسر وحدة التكوين الفني للعمل الأدبي، والقصة التي تشير إليها هي (جبلالية الخوف) وقد لفرغها في حركات أو لوحات سبع يشد بعضها بعضاً لتكون في النهاية أسطورة بديعة الرمز قادرة على أن تقول ما لا تستطيع أن تقوله عشرات القصص وأخشى أن أقول وعشرا الكتب، ولا أريد أن أجزها، وهي في الأساس موجزة كما لا أستطيع أن أحرمها من ثوبها اللغوي الذي صدرت به، لذلك أرى أن أنبتها كاملة:

جبلالية الخوف

-1-

(لينا كنتم يدرككم الخوف...!)

شيء في الدخّل يمزقه، ويمطر أعماقه جروحاً.. لم يكن ذلك راجعاً لكونه سجيناً فهذه إرادة الله... لكن حزنه يهب من الجهات الأصلية والفرعية أيضاً.

(كان حزننا يساوي كل الإراخ العالم):

حزننا يقهره بشكل مفاجئ، فمن الصعب أن تتوقف عقارب الزمن أمام اللحظة التي يفقد فيها الواحد كل ما يمتلك، أمام الزمن المفاجئ كان يود لو أن الفجر ما عاد له حضوره، علمه قانون الغابة أن الخصم إذا

التعبير عن التمرد على الضوابط الجغرافية إذا جاز التعبير وتقول بعض مطوّر من لك المقدمة.

'وثيقة سفر القاص العربي الليبي زياد علي تحدثك أي رجل هو، تتحدّثه المطارات وتقاظفته المرافئ، تجاعيد الوجه وهالات العينين تتحدث بوضوح أكبر عن الرحيل الباكر عن الوطن للدراسة والاستقرار ببلد لا يفضّ أسراره للغريب بسهولة، ثم يأتي دور شوارع لندن وحواري هامبورج وروما وأثينا، وحتى لا تعتب العواصم العربية فإنها تأخذ دورها في وثيقة السفر... أخيراً تأتي المأهات الخليجية لتطعن في الصميم ما كان يدافع عنه بشراسة (التواصل العربي) وإذا كان الاغتراب هو الحقيقة التي تنظم مراحل حياة القاص العربي الليبي (زياد علي) فقد كان له من ثقافته الأدبية (ومن حركته للقانون ما يجعله يدرك أن الاغتراب في جوهره أبعد ما يكون عن أن تحده كمفهوم ضوابط جغرافية.

...

نحو واقعية جديدة

أشرت في مطلع هذا الحديث إلى أن هذه المجموعة القصصية هي الأولى للكاتب زياد علي، وهنا تجدر الإشارة إلى أنها رغم ذلك تكاد تكون أكثر نضجاً وفنية من المجاميع الأخيرة لعدد من كتابات القصة الكبار.

وبالرغم من أنها تمتاز بوعي ثوري عميق وبحماس وطني أعق إلا أنها لا

- الكل في دولتكم مجبور الخاطر يا مولاي لا أكل لحم الميت.. ولا تحترق الخطب.. ولا تتناول علي ما نحتاج إليه.

- لكن ما لا تعرفه هو ما يحدث في اطراف الغابة فملكة الخفاش تتحرك في الظلام.. أعني أن هناك شيئا يحدث بعيدا عن نظرك.

ولأن جلاتكم لا يدخل إلى بيت النمل ولا إلى خلية النحل، لأن الأولى تبدو ضعيفة وقذرة فهي لم تأخذ من هذه الغابة إلا ثوبا في الأرض، في الوقت الذي تبدو الثانية طوال الوقت تسعى من أجل رفاهية شعبك لتقدم له الصل، لذلك لم نسمع بأن للنمل جيوشا سرية، وللنحل ملكة ولكنها ليست تحت عسمتك، أعني هذه لشيء تحدث بعيدا عن سمك.

-3-

(برج الأسد)

أخذ الأمر على له شيء يبعث على الضحك، واللعبة لا تحتاج أكثر من أن يتخاصم دون أن يظن أحد من الجمهور إلى الزيف، ولقانا للفش تجاهل كلمات القرد البنيئة بعدا، لوثقه أمام جموع الشعب جاءت أنثى القرد الحبلى وبالت على رأسه تحت سمع وبصر زوجها لتساعده على كسب التأيد.

وحين انتهت الحظلة وأعلن تنويع القرد الصالح... لم ينتبه أحد إلى أن هناك أيدي نسجت كل ذلك، وأن الأسد يحتفظ في طيلة لأنه اليميني بوعد من القرد. أن يفك وثاقه، وسيظل عيدا لصنيعه طوال العمر.. وعينا.

كان قويا فجنديرا بالاحترام فهو لا يطعن من الحلف ولكن كل الحذر من الضعفاء.

(فالنزباب لا يقتل ولكن يبعث على الغثيان):

حزيننا... قلقا... مجروحا... ووحيدا... متعبا، لكن ما استمره الخوف. ولم ينهزم من الداخل رغم اللحظة الملوغة غيضا.

-2-

وقف يرتجف.. يتعثر في خوفه... كلماته تخرج مبتورة.. قدم فروض الولاء والطاعة، قبل التراب أمامه.

- مولاي لقد خلقتني الله قردا وأنت تستطيع أن تجعلني ملكا حاكما.

- أفت تعرف أن موعد الإنشابات في جبالية القرد قد حان، وأيا لا أملاك ينطق لكي أفرض نفسي على بقية المشيرة ويلون خارقة من السماء تجعل لشخصي حجا أكبر من حقيقته لا أستطيع أن أفسر الأمور نفسيرا انقياديا، ولكني أستطيع أن أفوز بالرئاسة إذا ما استطعت أن أوهم القطيع بأنني أحضرت الأسد من أذنه.

تطايير الشرر من عين الأخير وزمجر غاضبا:

- زمن عاهر تتناول فيه...

- مولاي لا تغضب.

- هذا ما قاله القرد.

- أنت تعرف كم نحن سعداء فالحرية مكفولة وجاتكم بنادي بالعدل والإيمان!

كانت قملرا للبع تغطي وجه الملك وهو
منتصرف.

سيروا ونحن وراعيهم.

انيسط الكلب لأن الملك تغاضي حينما
قال على نفسه نحن في حضرته.

في عنق الريح ترك كلماته لمانة
מושومة.

حين تشد تعزفها عبر كل الجهات.

لسوا سجن في هذا العالم المنطقة التي
تحاصرك فيها ثواني الزمن الذي يسجنك
فيه القرد.. وتحتاج فيه إلى الكلب.

في الحركة الأولى من هذه القصة
الأسطورة تكمن للوحدة أو البنية الأولى
متمثلة في هذه الجملة وهي (إن الخصم إذا
كان قريباً فجهير بالاحترام فهو لا يطعن من
الخلف ولكن كل الجذر من الضعفاء) إن
هذه الجملة تبدو في بداية الأمر حكمة ذات
دلالة مستقلة عن السياق، لكنها فجأة تأخذ
مكانها في السياق اللاحق وتبرز كأكبر
وحدة دلالية تؤسس المعنى الكبير للقصة -
الأسطورية، وتحاول إضاءة وحداته الأخرى
شبه المستقلة والغامضة، لقد استطاع القرد
وهو من الحيوانات الضعيفة أن يقود
بالخدعة أسداً قويا ولن يجرحه إلى
"جبلية" القرد ويمكن لزوجته أن تبول
على رأس ملك الغابة الذي تحول إلى مادة
للسخرية والإضحاك.

وهذا يجرنا إلى الحديث عن حبات
الحكمة أو للوحدات الدلالية المعبرة عن
تجربة العمر والتي تتبعثر في أعناق
قصص المجموعة كما تتبعثر اللآلئ الحقيقية
في قاع البحر. وهذه نماذج منها في قصة

-4-

(أينما تولوا وجوهكم قثم وجه...)

كان هناك أمران على قدر واحد من
الأهمية.

وعد بالشرف... وشيء آخر.

ولكنه وعد قرد.

-5-

(برج الكلب)

لم يظن إلى أن هناك من ينقسم له، لأن
الحزن لأزال يهب رغم مديح الكلب
وعرض خدماته.

(كان حزنا لا يعرفه إلا من ذاق
السجن):

ابتسم لأول مرة منذ اللحظة التي
انصرف فيها القرد وبقيّة شعبه مبهتجا.

اعتقد الكلب بأن الملك مسرور من
كلماته.

كان بعيدا عنه.. يتذكر من عمده وانخدع
بوعده إلا أنه انتبه إلى أن الكلب يحدثه في
الوقت الذي لا زالت إحدى رجليه الخلفيتين
مرفوعة على جذع الشجرة. كان يفعل أكثر
من شيء واحد في وقت واحد.. كان كلبا.

-6-

حين شرع في فك رباطه.. اشتد صغير
الريح، وانهمرت دموع السحب.

العلمي الأدبي لا جاني منطق القصة ولا تخرج عن دائرة الواقعية الواسعة، وهذان مقطعان من القصة المشار إليها، يمهّد فيهما للكاتب لوصف مجالس للقات:

هامش أول

(المجلس يمتد بشكله المستطيل، الجميع يستندون على الجانب الأيسر.. الأيمن.. لم أعد قللاً على تصنيفهم. النقل نثن به المساند الفاصلة بين الواحد وجاره، الستائر البيضاء الشفافة نوعاً منسدلة على النوافذ الصناعية لنفسهم في ساعات المعيل عن العالم الآخر، ولكن صورة المدينة الغبارية لا تخيب عن ذكرته رغم الألوان الحمراء، الصفراء، الزرقاء، البيضاء، الخضراء والتي يتشكل منها زجاج النوافذ.

كل الأشياء تحمل أكثر من لون.

أغصان اللقات متكومة أمامهم.

يلعها الورق الشبيه بالسلفان.

العيدان التي قطعت منها الأغصان الطرية مرمية على بعد خطوة من الواحد، فهي ليست هامة!

هذه هي حالة الإنسان المقطوع من شجرة!

الأوراق والأطراف الطرية تجد العناية والاهتمام مثل فتاة في مقتبل العمر.

ما تسرب إليه الخريف يهمل بدون شفقة.

وبيعون جافة ينظر إلى الأصابع السمراء وهي تغازل وجنات وربقات اللقات وتداعبها بوله.

واحدة: (ما اضيق هذا العالم وأكبر أحلامنا) (وإن عطف العالم وحبه لا يعوض شيئاً نفقده).

(النساء فاكهة الرجال) (نحن نتذكر من نحبه في لحظات الشقاء) (خلقنا لنشقى في زمن مجهول) (والحب والتبغ سواء).

(الغبي من يثق في حب النساء) (جميع نساء العالم لا يستطيعن أن يكن لأمي. ولكن أمي تستطيع أن تكون كل شيء) (الصمت غامض مثل المستقبل) (الوحيد الذي لا يتخلى عنا في الغربة هو الله).

تلك نماذج من الجمل المختارة من قصة واحدة وقد تبدو هنا مبعثرة وفائقة العلاقة العضوية والعمل الفني ولكن في إطار القصة تأخذ مكانها الطبيعي ونقد استقلاليتها وتتحول إلى عنصر مهم في البناء الجملي مثل هذا النوع من التعبير المركب الهاد الذي يحاول أن يقول أشياء كثيرة في أقل قدر من الكلمات، وهذا الإحساس العميق بالتركيز كثيراً ما اقترب بمقاطع من القصص إلى الشعر. وفي بعض قصص المجموعة حيث يمتزج الشعر بالنثر يكون النثر أحياناً أكثر شاعرية ممن الشعر كما في قصة (هموم الساعة السليمانية) وتشير المقدمة الشعرية القصيرة لهذه القصة أنها قد كتبت في صناعاء والكاتب يهديها بمحبة إلى (الأصدقاء والقصيدة لم تكتمل. كحلت عيني بصناعاء ووسدت قلبي على عدن، فما غوت..) وقد يرفض نقلاً القصة الكلاسيكيين تصنيف (هموم الساعة السليمانية) في قائمة القصة، وربما رأوا أن أقرب نوع من الأنواع الأدبية يحتويها هو ما يسمى بقصيدة النثر، لكنها في المنهج

الذي يرمز إلى الانقسام والانقسام وتوجيه القوة بدون تحفظ إلى الصديق والقريب بدلا من التوجه بها إلى الخصم، إن حامل الخنجر بطل لا يساور الكاتب في ذلك أدنى شك لكنه بطل ترليجيدي يحتفظ بالخنجر ليضمده في صدر نفسه، وألما أضمه في صدر العدو المتربص به وبوطنه. هل لأنه سلاح مهترئ قديم لم لأنه سلاح فردي معكوف إلى الداخل؟؟!!

وليس أدل على ذلك من هذه البدايات التي تنطلق هاربة من الأشكال التقليدية للأدب، الأكثر تحديثا واستيعابا لشرط العمل الإبداعي المعاصر، وعلينا كلما نقربنا من عمل فني بدعي أن نتذكر أنه ليس بالمعاني وحدها تعيش هذه الأعمال الأدبية وتُخذ وإنما كذلك بالقيمة الفنية وبالأسلوب أو الشكل. وهو أهم ما تتميز به الموجة الجديدة في مجالات التعبير الأدبي الحديث.

قال لنفسه:

أه لو قليل من الاهتمام بالمرأة.

هامش ثاني

المداغة النحاسية تفتش الصحن النحاسي الأصفر بغرور وتكتسب متسامحة وسط الجميع مثل مائدة وقت مغرب في شهر رمضان.

الدخان المتصاعد منها يتراقص أمام عينيه ويشكل لوحات فنية. عندما يحضر شخص جديد يحيي بيده الجميع ليتقاسموا السلام القائم معه. فيما تتولى يده الأخرى فك الحزام الذي تتكلى منه الجنبية المعكوفة.

والى يتخيل دائما أنها تقول لليمنى:

غالبا ما تصوبني لنفسك.. وكان العدو الحقيقي تحمله بداخله!

هامش ثالث

لا تستطيع أن تقرأ هذا الوصف الشعري لمجاسل لقات في اليمن بعيدا عن الصلات المباشرة بالواقع الجاري، والفقرة الأخيرة من المقطع الثاني تكون مجرد ملاحظة دقيقة وحسب لكنها تعبير في التصميم ينفذ إلى قلب الواقع ويفتح عين المواطن اليمني قبل غيره على حقيقة هذا السلاح المعكوف

الهوامش:

- (1) مقدمة المجموعة: ص 8.
- (2) المجموعة: ص 37.
- (3) المجموعة: ص 51.

ملف الرواية الجزائرية: الذات، التاريخ والطلم

مقاربات نقدية مغربية

في نصوص روائية جزائرية

تنسيق: عبد الحق ميفراني

يشرف على تنظيمه مختبر السرديات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك بالدار البيضاء بتنسيق مع رابطة أهل القلم بسطيف الجزائرية وماستر للدراسات الأدبية والثقافية بالمغرب والماستر المتخصص في الإشهار والتواصل. وقد عرفت فعاليات الندوة عقد ست جلسات علمية تناولت على الخصوص الجوارح التالية:

- النص، الحقيقة، التاريخ
- تخييل الذات في الرواية الجزائرية
- أشكال التخييل
- الصرد وتمثل الهوية
- تخييل الراهن في الرواية الجزائرية
- تأسيس الوعي المغربي تخييليا من خلال الرواية الجزائرية.

وعرفت هذه الجلسات مقارنة عدد من النصوص الروائية الجزائرية، من خلال مقاربات قدمها نقاد وباحثون مغاربة. تناولت في مجملها إشكالات أساسية تهم الجسد الروائي الجزائري من قبيل إشكالات نقدية تهم خصوصا: تسريد الهوية من خلال الرواية - تسريد الوقائع التاريخية - التاريخ حقيقة الرواية - حضور المحكي الذاتي -

أولا - توطئة وتوتيه

تود مجلة (الكلمة) بداءة الإعراب عن جزيل الشكر والتقدير للإخوة في مختبر السرديات وماستر للدراسات التابعة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية بن ميسك بالدار البيضاء نقاد وباحثين وطلبة، أعوان وإداريين. إذ نولاهم لما أمكن لهذا الملف أن يرى النور، ولشكر موصول لأصحاب وكتاب الكلمة النقاد والباحثين د. شعيب حليفي، د. عبد اللطيف محفوظ، د. بوشعيب الساوري، د. عبد الفتاح الحجمري، ولكل النقاد المساهمين في هذا الملف. بدونهم لما أمكننا تقديم "ملف الرواية الجزائرية: الذات، الحلم والتاريخ" بالشكل الذي خرج هنا عليه.

يضم هذا الملف أوراق لشغال ندوة الرواية الجزائرية: الذات، التاريخ، والحلم. والتي نظمت أيام 15-16-17 نونبر/نوفمبر 2007. واحتضنتها قاعة المحاضرات التابعة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك -الدار البيضاء. ضمن فعاليات الدورة الأولى للقاء الرواية الجزائرية-المغربية. هذا للقاء العلمي الذي

عبد الرحمن غانمي، محمد غرناط، عبد الرحيم مؤذن، أحمد فرشوخ، صدوق نور الدين، عبد اللطيف محفوظ، عبد الفتاح الحجمري، شعيب حليفي، يوسف ناوري، بوشعيب الساوري، أحمد بلاطي، محمد المصطفى، لحسن حمامة، محمد منصور، إبراهيم الحجري، لمعاشي الشريشي، فتحة بناني، سعيد زيدون، إدريس الخضراوي، جمال بوطيب، لطيفة لبصير.

الرواية الجزائرية: مسارات التشكل

يؤكد الناقد المغربي عبد الحميد عقار أن الخطاب السردى والروائي تحديدا أصبح شيئا مهيمن في المشهد الأدبي المغربي المعاصر، هذه الهيمنة والحضور عرفهما الرضاة الشديد بنسق القيم السائد وقدراته على تضييق المتغير من أنماط الوعي والأفكار والأشياء والأمكنة. وتعرف الرواية الجزائرية خلال السنوات الأخيرة تراكما نوعيا كمثلاثتها المغربية، استطاعت الرواية أن تشكل طرائقها الفنية الخاصة. وأصبحت بؤرة محتملة لأسئلة الهوية، الذات والعالم. أن تكون الرواية الجزائرية والغراسها، كما يشير الناقد محمد برادة، ثم من خلال اللغة الفرنسية، من خلال روايين جزائريين تفاعلوا مع تجربة شعبيهم المستعمر واستوحوا ذاكرته وتاريخه (مونود فرعون، محمد تيب، مولود معمري، مالك حداد، آسيا جبار، كاتب ياسين). فتحوّلت النصوص إلى أشكال مقاومة. هذا المعنى هو ما يؤكد عنصر الانزواج اللغوي والذي ساهم في تبلور "الحداثة الروائية في الجزائر باللغة الفرنسية" في وقت مبكر متقدمة على

الهوية المتغيرة والمتباعدة مفهوم الرد بالكتابة النص الحكائي كإحدى أشكال المقاومة. خمس جملات محورية، و30 نص روائي جزائري كموضوع استقرائي، على مدى يومين كاملين، كانت قاعة المحاضرات بأدب بنمسك بالدار البيضاء ملتقى لنقاد وباحثين مغربية. والوفد الجزائري ممثلا بعز الدين جلاوي ومحمد زيتلي وعبد الحميد هيمة وشادية شقروش وأمال منصور والناقدة السورية مها خير بك. النصوص التي قاربها هذه الندوة هي: الأمير، سيدة المقام لواسيني الأعرج، يغور السراب لبشير مفتي، حمامة الشفق لجباللي خلاص، أشاد لربيعة مزاح، ثلاثة أحلام مستغانمي، بحر الصمت لياسمينه صالح، تميوز لرشيد بوجدر، بوح للرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي، درس في الشاطئ المتوحش لمحمد تيب، الكافية والوهم والوساوس الغربية لمحمد مقلح، الباروتيا لسعيد مقدم، بيت من جماجم لشهرزاد زاغر، قدم الحكمة لرشيدة خزام، عصافير النهر الكبير لمحمد زيتلي، حلم على تضاعف نحسبية موساوي، كيف ترضع الذئبة دون أن تعضك، Garçon manqué، نيتزا بوراوي، الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوي، عشاق شهرزاد نسليمة غزالي، ذاك الحنين للحبيب المنوح، امرأة بلا ملامح لكمال بركاتي، الهجمة لياسمينه خضراء، نجم الجزائر لعزیز شواكي، الولي انضر يرفع يديه بالدعاء للنضر وضار، ابتسامة السحرية لمحمد ساري، ثم الغزل نمرزاق بقصر، جرس النحول إلى الحصاة عبد الله خضر. وقد شارك في أشغال هذه الندوة من المغرب الناقد: أحمد أبو حسن،

هذه النصوص الروائية التي أصبحت أكثر وعياً بالغايات للتجريب الروائي (بشير مفتي)، يجعلنا نمثل تنويعات الأشكال السريرية وفضاءاتها التخيلية، رؤاها، وصيغاتها، ومقولاتها.

بشير الناقد شرف الدين مجدولين أن الرواية الجزائرية لا تكاد تقارق عتفا موضوعيا حتى تعانق عتفا بديلا له، من عتف المقومة إلى عتف الثورة، إلى عتف النظام الحديدي، إلى عتف الحركات الأصولية ولا يمكن لهذا المعطى إلا أن يكشف لنا عن تجليات موازية للعتف الروائي، ويشي هذا التوصيف بمسوخ تردد صداه في أعمال جيل بوجدة إلى جيل أكثر تمثلا للحداثة (مفتي، إبراهيم سعدي، العياشي حميدة).

هوامش:

*أنظر ورقة الناقد أحمد فرشوخ في هذا الملف

**الناقد محمد بريدة.

1- "الأدب المغاربي اليوم: قراءات مغربية" مجموعة من الباحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط2/2006.

2- "الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب" عبد الحميد عقار، المدارس البيضاء، ط2/2000

الرواية الجزائرية: مسارات التخيل وأسئلة المتخيل الروائي

مشيخته العربية، وتأسيسه لأونية الإنتاج الروائي الجزائري (صوت لعضفة) محمد المنيحي/1967، (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة/1971. عبر أن التراكم الذي سجلته المستعبدات من القرن الماضي، بنور تصور وجهة نظر نقدية للذات والعالم، بما في ذلك عالم اللغة والكتابة، وكما انتقبه إلى ذلك الناقد عبد الحميد عقار طلتهم من حرب التحرير وأصروحة الشهداء باعتبارهما القيمة الأكثر حضورا في الرواية الجزائرية، قبل أن يتم لتوجه إلى موضوعات تهم الذاكرة، ثم النزوع التجريبي والتحديثي الذي أمسى مهيمنا على المشهد الروائي الجزائري (الناز/1974)، عرس بفل/1978 للطاهر وطار، فوار اللوز/1983، ما تبقى من مسيرة لخصر حمروش/1989 لواسيني الأعرج). وقد ساهم التراكم الحاصل في الإنتاج الروائي الجزائري إلى تحولات بسبت للخطاب الروائي وبلورت رؤى جديدة للذات وللعالم.

لقد استأثر موضوع الثورة بسميرورة تشكل المتن الروائي الجزائري مما جعل النص الروائي صوغا لمحكى خاص ينهض من فعل "الكتابة كرد"، غير أن هذه العلاقة ما لبثت أن اتخذت مسارات أخرى، كمفهوم "تكوين الكتابة" وهو ما نلمسه في تغير الخطاب الروائي الذي أسمى أكثر تفاعلا مع التناقضات والمفارقات (واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي)، كما من هذا التحول استثمار أشكال تخيلية تحفر في الذاكرة والهوية (عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار) إن هذا المسار الذي يعبر من نص "غادة أم القرى" لأحمد رضا جوحو، إلى

*الروايات الجزائرية المدروسة:

الكاتب	الرواية	تاريخ الصدور
واسيني المرح	مدينة المقام كتاب الأمير: مسالك أبواب المنيد	1995-2006
بشير معني	بخور المراب	2005
جيلالي جلاص	حمام الشفق	1986
ربيعة مراح	الشاذ	
محمد زنتلي	عصافير النهر الكبير	2007
حسيبة موساوي	حلم على تصعب	2003
عمارة لخمص	كيف ترضع من الدنية دون أن تضحك	2006
نيثا بوراوي	Garçon manqué	
سليمة غزالي	عشاق شهرزاد	
عر الدين جلاوي	الرماد الذي غسل الماء	2005
محمد ساري	الطائفة السجريه	1997
سعيد مقدم	البرسونا	2001
شهرزاد زاعر	بيت من جملهم	2000
رشيدة خزام	أقدم الحكمة	
محمد ديب	مسار على قنطرة المتوحش	
ابراهيم سعدي	روح الرحمن القادم من الظلام	2001
محمد مغلـ	الكافية ولوشام الوسام من الغريبة	
أحلام المستغامي	ذاكرة الجسد - فوضى الحواس - عابر سرير	
ياسمينه صالح	بهر الصمت	2001
رشيد بوجندرة	تيموين	
الحبيب السايح	ذلك الحبيب	1997
كمال بركاتي	امرأة بلا ملامح	
الطاهر وطار	الولي الطاهر يرفع يده بالدعاء	2005
مرزاق بطلان	دم الغزال	
عبد الله خمار	جرس الدخول إلى الحصة	2003
ياسمينه خضرا	الهجمة	
عزيز شواكي	نجم الجزائر	

تعريفات بالروائيين الجزائريين

1- واسيني الأعرج

من مواليد: 1954 بقرية سيدي بوجنان (تلمسان)، روائي وناقد. أستاذ جامعي، حاصل على دكتوراه في الأدب.

من مؤلفاته الروائية: لحميدة المسيردي الطبيب، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، وقع الأحذية الخشنة، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، نوار اللوز، مصرع أحلام مريم الوديعة، ضمير الغائب، الليلة السابعة بعد الألف، سيده المقام، شرفات بحر الشمال، حارسة الظلال، ذاكرة الماء، مرائب الضرب، ومجموعة قصصية بعنوان: أسماك البر المتوحش، وله دراسات منها: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر.

2- بشير مفتي

من مواليد: 1969.10.26م بالجزائر، صحفي. من مؤلفاته: أمطار الليل (قصص)، الظل والغياب (قصص)، المراسيم والجنائز، أرخبيل الذباب، شاهد العتمة (روايات).

رئيس فرع رابطة الإبداع بالجزائر العاصمة (1992م). أمين علم رابطة كتاب الاختلاف 2002م.

3- جيلالي خلاص

من مواليد: 1952 بعين النقي، عمل في العديد من المجالات كالتيقلم والصحافة والإدارة كما اشتغل بالمؤسسة الوطنية للكتاب. له عدة مؤلفات في مجالي القصة والرواية منها: خريف رجل المدينة

(1979)، نهاية المطاف بيدك، الخبز والإسمت (دراسة 1981)، رائحة الكلب (رواية 1985)، حمام الشفق (رواية 1986)، عواصف جزيرة الطيور (رواية 1988)، السفر إلى الحب (1977)، بحر بلا نورس (رواية 1998)، زهور الأزمنة المتوحشة (رواية 1998). الكتاب كما ترجم عدة أعمال من الفرنسية إلى العربية. وله أعمال للأطفال منها: مرارة الرهان (1984)، الديك المغرور (1984)، أول كاتب فاز بجائزة نادي الحضارة.

4- ربيعة مراح

كاتبة أدبية جزائرية لها رواية الشاذ.

5- محمد زيتلي

من مواليد 1952 بدائرة العنصر بجيجل روائي وشاعر، مدير دار الثقافة بسطيف له عدد من المؤلفات من بينها، عصفائر النهر الكبير.

6- حسنية موساوي

صحفية وكاتبة من الجزائر من مواليد 1973 بسطيف الجزائر لي أعمال عدة في مجال الإبداع، رواية بعنوان حلم على الضفاف بالإضافة إلى مجموعات قصصية لغة الحجر، رجل من قماش وغيرها. أهتم كثيرا بأدب الطفل وأكتب كثيرا في هذا المجال ولي مخطوطات عدة: عروس البحر، العم سلمان والكنز العجيب، فلة وصاحب السقاء، مغامرات الأشبال الثلاث وغيرها من قصص التراث.

لم الشهداء، البحث عن الشمس، وسام السماء، حرارة الأوردة، الأفتحة.

10- سليمة غزالي

صحافية تكتب الرواية بالفرنسية، لها عدة أعمال منها رواية عشاق شهرزاد.

11- محمد ساري

من مواليد: 1958 بتيبازة، حاصل على شهادة الدراسات المعمقة من السوربون (باريس) والماجستير من جامعة الجزائر. أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر.

من مؤلفاته: على جبال الظهرة (رواية 1988)، البحث عن النقد الأدبي الجديد (رواية 1984)، السعير (رواية 1986)، البطاقة الجحرية (رواية 1997)، الورم (رواية 2002).

ترجم من الفرنسية: العاشقان المنفصلان لأثور بن مالك (رواية 2002)، الممنوعة لمليكة مقدم (رواية 2003).

12- سعيد مقدم

من مواليد: 1996.02.22 صحفي.

من مؤلفاته: بانوراما (رواية 2001)، وطال ليلاك يا جزائر.

13- زاغز شهرزاد

من مواليد 1962 ببسكرة عملت أستاذة بالتنظيم المتوسط والثانوي والجامعي، نشرت

7- عمارة لخوص

من مواليد الجزائر بعد الاستقلال، أنتج حصة ثقافية في الإذاعة بالاشتراك مع فضيل بومالة في التسعينيات، يكتب الرواية، القصة والمقالة باللغة الإيطالية. مقم بإيطاليا (2002). من مؤلفاته:

- البق والقرصان (رواية، بالعربية والإيطالية في كتاب واحد)
- كيف ترضع الذئبة دون أن تعضك.

8- نينا بوروي

كاتبة جزائرية من أب جزائري، ولدت برين الفرنسية وقضت أربعة عشر عاما من سنوات طفولتها بالجزائر قبل أن تنتقل إلى باريس وزوريخ ولبي ظبي ثم تعود لتستقر بباريس.

لها عشرة نصوص سردية، آخرها:

Avant les hommes. 2007 Mes
mauvaises Pensees. 2005
Poupée Bella. 2004

9- عز الدين جلاوي

من مواليد: 1962 بسطيف، أستاذ، يكتب للكبار والصغار. من مؤلفاته القصصية: لمن تهتف إلحناجر، سهيل الحيرة، خيوط الذاكرة، ابن رشيق، العصفور الجميل. وله دراسات: المثل الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف، النص المسرحي في الأدب الجزائري.

وفي مجال الرواية: سرائق الحلم والفجعية، الفراشات والغيلان، وله مسرحيات منها: رحلة فداء، الأمير والنحلة،

17- محمد مفلح

من مواليد: 1953 بزمورة (غليزان)،
يكتب القصة والرواية.

من مؤلفاته: السائق (قصص)، الانفجار،
بيت الحمراء، هوم الزمن للفلاقي،
الانهيار، زمن العشق والأخطار، خيرة
والجبال، الكافية (روايات)، أسرار المدينة
(قصص).

18- أحلام مستغلمي

من مواليد 1953 بتونس، شاعرة
وروائية، حصلت على جائزة نجيب محفوظ
بالقاهرة، وأشرفت في الجزائر على جائزة
مالك حداد.

من مؤلفاتها: على مرفأ الأيام (1972)،
الكتابة في لحظة عري (1976)، أكاذيب
ممكة (مقالات)، ذكررة الجسد (رواية
1992)، فوضى الحواس (رواية) طبعت
هاتان الروايتان طبعات متعددة تجاوزت
العشر طبعات لكل منهما.

19- ياسمينه صالح

ياسمينه صالح من مواليد الجزائر
العاصمة عام 1969. خريجة كلية علم
النفس من جامعة الجزائر. التحقت بالتدريس
الذي انسحبت منه بعد ذلك للتوجه نحو
الصحافة الثقافية، لكنها سرعان ما وجدت
نفسها تكتب في السياسة في صحف جزائرية
وعربية. اشتهرت من خلال روايتها الأولى
بحر الصمت الفائزة بجائزة مالك حداد
الروائية (2001) وقد ترجمت إلى الفرنسية
والإسبانية وترجم حاليا إلى الإيطالية. كما

اعمالها بالصحف الوطنية صدرت لها
بالجزائر رواية بيت الجمجم سنة 2000.

14- رشيدة خوارزم

من مواليد: 1960 بالأبيار (الجزائر).

عملت مذيعة ثم صحفية بالتلفزيون
الجزائري. نشرت بعض قصائدها في
الصحف الجزائرية.

15- محمد نيب

ولد في 1920 في مدينة تلمسان من
كبار كتاب الجزائر بالفرنسية، حيث نشر
روايته الأولى (البيت الكبير) التي صدرت
عن دار (لوسوي، 1952) حصل على
العديد من الجوائز بينها جائزة الفرنكوفونية
التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية عام 1994
وجائزة مالارميه عام 1998.

من أهم مؤلفاته (الحريق) عام 1954
(ورقصة الملك) عام 1968 ثم (هابل)،
(وحقائق أورشول) 1985 و(تلوج المرمر)
1990 كما نظم محمد نيب الشعر وله عدة
دواوين.

16- إبراهيم سعدي

أستاذ بجامعة تيزي وزو، روائي، نشر
مقالات في النقد الأدبي والاجتماعي في
صحف عديدة داخل الوطن وخارجه.

من مؤلفاته الروائية: فتاوى زمن الموت،
بوح الرجل القاتم من الظلام (2001)،
بحثا عن أمل الغريبي، كتاب الأسرار.

21- الحبيب السايح

من مواليد 1950 بمنطقة سيدي عيسى ولاية مسكر. نشأ في مدينة مسيدة، تخرج من جامعة وهران. اشتغل بالتدريس وساهم في الصحافة الجزائرية والعربية.

صدر له:

-القرار: مجموعة قصصية، سوريا 1979/ الجزائر 1985. -الصعود نحو الأسفل: مجموعة قصصية، الجزائر، ط1، 1981، ط2، 1986. -زمن النمرود: رواية، الجزائر 1985. -ذلك الحنين: رواية، الجزائر 1997. -البهية تتزين لجلادها: مجموعة قصصية، سوريا 2000. -تماسخت: رواية، دار القصة، الجزائر 2002. -تلك المحبة، الجزائر 2003. -الموت بالتبسيط: قصص، اتحاد الكتاب الجزائريين 2003.

ترجمت له إلى الفرنسية:

- ذلك الحنين 2002
- تماسخت 2002

22- كمال بركاتي

كاتب جزائري من أعماله رواية امرأة بلا ملاح.

23- الطاهر وطار

ولد سنة 1936 بدائرة سدراتة ولاية سوق أهراس حاليا في الجزائر. تلقى نصيبا من التعليم الابتدائي والثانوي بمدرسة مدوروش التابعة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ثم بمعهد ابن باديس بقسنطينة

حصلت على العديد من الجوائز الأدبية الأولى في القصة القصيرة من الجزائر. المملكة العربية السعودية. تونس. العراق. المغرب.

من أعمالها:

بحر الصمت - رواية دار الآداب ببيروت، الجزائر 2001
أحزان امرأة من برج الميزان - منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر 2001
وطن الكلام - مجموعة قصصية منشورات جمعية المرأة في اتصال، 2001
نوستالوجيا (ترجمة أدبية /طبعتها على نفقتها الخاصة) 2001
ما بعد الكلام - مجموعة قصصية منشورات الكتاب العربي، دبي 2003
وطن من زجاج رواية، 2006 صالفة عن الدار العربية للعلوم ببيروت.

20- رشيد بوجدر

من مواليد: 1941 بعين البيضاء (لم البواقي)، اشتغل بالتعليم، تقلد عدة مناصب منها: مستشار بوزارة الثقافة، أمين عام لرابطة حقوق الإنسان، أمين عام لاتحاد الكتاب الجزائريين.

من مؤلفاته الروائية: الحلزون العنيد، الإنكار، القروي، الرعن، الإرثة، ضربة جزاء، للتطليق، التفكك، ليليات امرأة لرق، ألف عام وعام من الحنين، الحياة في المكان، تميمون.

26- ياسمينة خضرا (محمد مولسهول)

ولد بالقناسة، ولاية بشار من الجنوب الغربي الجزائري سنة 1955، كان ضابطا بالجيش الشعبي الوطني قبل أن يتركه ليدخل خميس للكتابة. يمضي أعماله الإبداعية باسم زوجته. هو ياسمينة خضرا أو محمد مولسهول الروائي الجزائري المقيم بفرنسا. كتب القصة القصيرة والسيرة الذاتية والرواية البوليسية التي اشتهر بها. صدرت له أعمال كثيرة منها "حورية" و"أمين" و"بنت الجسر" "القاهرة والزنازة" و"الموت" و"عند الجانب الآخر من المدينة" و"لؤلؤة الذين يقتلون" و"الأحقق والسكين" و"المهزلة" و"البياض وخريف الأحلام" و"خرفان الله" ثم "نحلم للذئاب؟" و"الكاتب" و"خداع الكلمات" و"خطاطيف كابول" و"الاعتداء"

27- عزيز شواكي

كاتب جزائري يكتب بالفرنسية، ولد بالجزائر سنة 1951. مجاز في الأدب الإنجليزي من جامعة الجزائر. بدأ بنشر أشعار وقصص بالجزائر منذ 1982 له أزيد من عشرة نصوص من بينها: Une Viree. 2005- arobase. 2004- 1 étoile d'Alger. 2002 Avoir vingt ans à Alger. 2001

ماستر الدراسات الأدبية والثقافية بالمغرب: كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسك الدار البيضاء.

انطلق ماستر الدراسات الأدبية والثقافية بالمغرب بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسك بالدار البيضاء جامعة الحسن الثاني

ثم بجامع الزيتونة بتونس. التحق في سنة 1956 بالعمل الثوري في صفوف جبهة التحرير الوطني. أسس في 1962 جريدة "الأحرار"، وهي أسبوعية سياسية. أوقفها السلطات بعد سبعة أشهر. انتقل من قسنطينة إلى العاصمة وأصدرها بعنوان "الجماهير". ما لبثت السلطات أن أوقفها بدورها. عمل من 1963 حتى 1983 بحزب جبهة التحرير كإطار سام، ثم لحيل على التقاعد، وهو لم يتجاوز سن السابعة والأربعين. ألف عدد من الروايات وهي: اللز، الزلزال، الحوات والقصر، رمانة، تجربة في العشق عرس بغل، العشق والموت في الزمن الحراشي، للشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه للزكي.

24- مرزاق بقطاش

من مواليد: 1945 بالجزائر روائي وقاص. مارس العمل الصحفي، عضو في عدة مجالس وطنية منها المجلس الاستشاري.

من مؤلفاته: طيور في الظهيرة (رواية)، دار الزليج (مجموعة قصصية)، دم الغزال (رواية)، بقايا قرصان (قصص)، خويا دحمان (رواية)، عزوز الكابران (رواية).

25- عبد الله خماس

روائي وناقد. من مؤلفاته: تقنيات الدراسة في الرواية، تقنيات الوصف (2000م)، جرس الدخول إلى الحصة (رواية 2003).

— عبد الفتاح الحصري، أستاذ التعليم العالي.
— إدريس قصوري، أستاذ التعليم العالي.

1- تأمل مختبر المرديات يوم السبت ثامن مايو 1993، من قبل مجموعة من النقاد والأساتذة الباحثين المعتمدين لكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسك بالدار البيضاء قبل أن يفتح ويضم عددا من المتقنين والنقاد من مجموع المدن المغربية باعتبارهم أعضاء منتسبين. وقد اشتغل منذ ذلك الوقت على موضوعات ذات صلة بالسرد بمختلف أنواعه. حيث نظم العديد من الندوات والأيام الدراسية واللقاءات حول الإبداع والنقد السرديين، وقد كان الاهتمام بالكتابات المغربية والعربية والعالمية. بالإضافة إلى إصدار مجموعة من المنشورات.

كما أنجز المختبر، قبل التأسيس، عددا من اللقاءات الثقافية:

- 1- ندوة: (قراءة في التجربة الروائية الجديدة بالمغرب) يوم 27 أبريل 1992.
- 2- مائدة مستديرة حول: (التلقي والنقد الأدبي) يوم 14 يناير 1993.
- 3- مائدة مستديرة: (الممارسة النقدية بالمغرب: قضايا وظواهر) 11 مارس 93.
- 4- مائدة مستديرة: (راهنية البحث العلمي بالمغرب) يوم 26 نونبر 1993.

11- ومع التأسيس كانت الرغبة متمثلة في البحث عن الأفق الثقافي بين حداثة الرؤية.

المحمدية، في سبتمبر 2006.. وشرع يستقبل الطلبة الحاصلين على شهادة الإجازة في الآداب. يخضع الماستر إلى تكوين علمي مكثف خلال سنتين تنقسم إلى أربعة فصول دراسية تتضمن دروسا نظرية وتحليلية وورشات ومناظرات ويهدف إلى تمكين الطالب من اكتساب معارف في الأدب والثقافة بالمغرب في علاقتها بأدب أخرى وبمنهجيات تترك الأسس المعرفية والثقافية في مجالات مختلفة تربط بين القديم والحديث. كما يهدف إلى تكوين باحثين يساهمون في تعزيز البحث العلمي وتطويره. يهيئ الماستر الطلبة الباحثين خلال سنتين للانتقال إلى مدرسة الدكتوراه، وهو يضم نخبة من الأساتذة الباحثين في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية وتخصصات الأدب المغربي قديما وحديثا بكافة فروعه، وباحثين في النصوص والتاريخ المعاصر والسوسيولوجيا والأنثروبولوجيا والجغرافيا الثقافية التراث الشفوي المغربي والفنون والمرديات واللسانيات وحوارا لحضارات والمناهج...

مدير الماستر: أ.د. شعيب حليفي

نبذة مختصرة عن مختبر المرديات

المكتب المسير:

— شعيب حليفي، أستاذ التعليم العالي.
(رئيس المختبر)
— عبد الطيف محفوظ، أستاذ التعليم العالي.

مجموعة للبحث في الأدب المقارن، جمعية
أصدقاء كازانز لكي وحلقة ملينا ميركوري.

مائدة مستديرة حول رواية دون كيخوت:
مع سيرفانتيس" 15 دجنبر 1997.

ندوة (النقد الروائي) أنجزها المختبر
بالقاهرة بتنسيق مع اتحاد للكتاب المصريين
يوم 03 مارس 1998 بمقر الاتحاد
بالقاهرة بمشاركة: شعيب حليفي، عبد
الحميد عقار، عبد الفتاح الجمري وبهاء
طاهر.

ندوة دولية بمرسلييا حول الثقافة
المتوسطة. أيام 6-9 أبريل 1998 بتنسيق
مع CIDIM بفرنسا.

- ندوة دولية: الأدب المقارنة: إغادتها
للأدب الوطنية ووضعيتها في العالم. أيام
8، 9، 10 يونيو 1998. بالاشتراك مع
الجمعية المغربية للباحثين في الأدب
المغربية والمقارنة ومركزا لدراسات في
الأدب المقارن والندباتكتيك.

ندوة دون كيخوتي والترات السردية. مع
المركز الثقافي الأسباني بالدار البيضاء 19
و20 فبراير 99.

ندوة دولية: الأدب المقارنة في العالم
العربي 28 و29 أبريل 1999.

لقاء ثقافي تربوي مع تلاميذ مدرسة
للخنساء(في ضيافة الخنساء).

ندوة: الديكامرون لبوكاشيو: مقارنات
ومقاربات. يوم 17 فبراير 2004.

- ندوة: المتخيل الذاتي: قضايا
الأسلوب والكتابة. بالاشتراك مع زرقاء

وتحديث الأدوات والتشغيل، حيث أنجز
المختبر ندوات وطنية، ودولية، إضافة إلى
موائد مستديرة وأيام دراسية حول الإبداع
المغربي والعالمي جاءت كالتالي:

الندوات:

ندوة: "أحمد اليبوري: الكاتب والإنسان".
الجمعة 18 مارس 1994.

ندوة: "محمد بريدة ورهانات الكتابة"
بتاريخ الجمعة 30 ماي 1994.

لقاء مفتوح مع القاص أحمد زيادي حول
تجربته القصصية. 29 نونبر 1994.

يوم دراسي: "باب تازة: الرواية والكتابة"
لقاء مع عبد القادر الشاوي. 13 دجنبر
1994.

لقاء مع موليم العروسي حول "مدارج
الليلة الموعودة" و"مدارج الليلة البيضاء"
19 يناير 1995.

ندوة وطنية: الحدث وعناصر التحديث
في الرواية المغربية. أيام 14-15-16
مارس 1995.

ندوة في الرواية المغربية حول: "عبد
الكريم غلاب: الكتابة وأسئلة الهوية". 15
دجنبر 1995.

مائدة مستديرة: السرديات: النمق
والأفاق، لقاء مع عبد الله علوي المدغري.
8 مارس 1996.

ندوة دولية: نيكوس كازانزلكي، العالم
الإسلامي والمتوسطي: الأدب والثقافة:
10-11 نونبر 1997 بالاشتراك مع

ندوة وطنية: الرواية التونسية: رهانات
التخييل والكتابة. بالتنسيق مع مركز الرواية
العربية بتونس واتحاد الكتاب التونسيين
واتحاد كتاب المغرب بالجديدة. أيام 22
و 23 و 24 فبراير 2007.

تجارب روائية: ورشة الكتابة. قراءات
في سرود عزت القحايي. بالتنسيق مع
نادي القلم المغربي والجمعية البيضاوية
للكتبيين. 24 مارس 2007.

ندوة: الروية والتأويل في النقد الأدبي
بالمغرب. بالتنسيق مع جمعية الباحثين
لشباب في اللغة والأدب. مكناس 26 أبريل
2007.

مائدة مستديرة: أسئلة المسرح المغربي
اليوم بمشاركة محمد بهجاني وعبد الواحد
عوزي بالتنسيق مع ماستر الدراسات
الأدبية والثقافية بالمغرب. 18 ماي 2007.

ندوة وطنية حول الأدب والتاريخ. يوم
29 ماي 2007

تجارب روائية، لقاء نقدي حول أعمال
يوسف أبو رية. بحضور المؤلف. 12
يوليوز 2007 بفضاء الحرية.

إصدارات مختبر السرديات

باب تازة: الرواية والكتابة

رهانات الكتابة عند محمد بركة

المنهج والمعرفة: (حول أحمد البيبوري:
الكتاب والإنسان)

أسئلة الحداثة في الرواية المغربية

الليماة. 9 مارس 2004. لقاء ثقافي مع
تلاميذ مدرسة الخنساء: (الإبداع بصوت
الخنساء). 27 مارس 2004.

ندوة: الكتابة والمرأة. بالاشتراك مع
مجموعة البحث زرقاء الليماة. 1 أبريل
2004.

ندوة: صورة إسبانيا في الرحلات
المغربية. 17 يونيو 2005.

ندوة: الأدب والتاريخ. بالاشتراك مع
cclmc ووحدة المغرب. أوروبا. 24 ماي
2005.

ندوة: التجربة النقدية عند نور الدين
صديق: الأداة والرؤية. 21 دجنبر 2005.

ندوة: الخيال العلمي في الأدب
العربي. 25 أبريل 2006.

تجارب روائية: تمثيلات الحياة في
تجارب: عمر والقاضي، علي الليلال، محمد
صوف. 25 ماي 2006.

ندوة: حبيب سروري: الرواية وتمثل
الواقع. 20 دجنبر 2006.

تجارب روائية: قراءات في روايات عبد
الحמיד الغرباوي، أحمد الكبيري، محمد
لمنصور، الحبيب الدليم ربي. 22 دجنبر
2006. بسلا والاشتراك مع اتحاد كتاب
المغرب. فرع سلا.

حلقة نقاشية: الصحافة والخطاب
السياسي: الوعي والمعرفة. بالتنسيق مع
نادي القلم. 26 يناير 07.

ندوة: الرواية والتأويل في النقد الأدبي
بالمغرب. بالتنسيق مع جمعية الباحثين
الشباب في اللغة والأدب. مكناس 26 أبريل
2007.

مائدة مستديرة: أسئلة المسرح المغربي
اليوم بمشاركة محمد بهاجي وعبد الواحد
عوزري بالتنسيق مع ماستر الدراسات
الأدبية والثقافية بالمغرب. 18 ماي 2007.

ندوة وطنية حول الأدب والتاريخ. يوم
29 ماي 2007.

تجارب روائية، لقاء نقدي حول أعمال
يوسف أبو رية. بحضور المؤلف. 12
يوليوز 2007 بفضاء الحرية.



الأنشطة التي أنجزها مختبر السرديات خلال الموسم الجامعي 2006-2007

ندوة: الخيال العلمي في الأدب العربي.
25 أبريل 2006.

تجارب روائية: تمثيلات الحياة في
تجارب: عمر والقاضي، علي الفول، محمد
صوف، 25 ماي 2006.

ندوة: حبيب سروري: الرواية وتعمل
لواقع. 20 دجنبر 2006.

تجارب روائية: قراءات في روايات عبد
المحمد الغرباوي، أحمد تكبيري، محمد
أمصورة، الحبيب الأديم ربي. 22 دجنبر
2006. بسلا وبالأشتركة مع اتحاد كتاب
المغرب. فرع سلا

حلقة نقاشية: الصحافة والخطاب
السياسي: الوعي والمعرفة. بالتنسيق مع
نادي القلم. 26 يناير 07.

ندوة وطنية: الرواية التونسية: رهانات
التخييل والكتابة. بالتنسيق مع مركز الرواية
العربية بتونس واتحاد الكتاب التونسيين
واتحاد كتاب المغرب بالجديدة. أيام 22
و 23 و 24 فبراير 2007.

تجارب روائية: ورشة الكتابة. قراءات
في سرود عزت القمحاي. بالتنسيق مع
نادي القلم المغربي والجمعية البيضاء
للكتبيين. 24 مارس 2007.

إصدارات.. وقرارات

علي ملاحي

رمزيتها وإيحائيتها. يشكل فيها الكون الريفى مظهرًا اجتماعيًا أساسيًا.

محمد شلوفي يمتلك الأداة والرؤية، والتحدي، وحضوره القصصى يضاف إلى تجربة قصصية نوعية في الجزائر مصطفى فاسي والراحل عمار بلحسن وبشير ضيف وهيرهم ممن آمنوا بالإبداع القصصى

فحص.

تضم هذه النافذة قراءة فيما يلي

1/ "محض افتراء" المجموعة القصصية لثانية تلقا ص الجازلري الدكتور محمد شلوفي الصادرة منذ أيام فقط عن دار مدني.

محمد شلوفي أستاذ بجامعة الجزائر وصاحب الأعمال القصصية الكثيرة المكتوبة للأطفال. عرف منذ أواخر السبعينات بمجموعته القصصية الأولى "حين يطل البحر". يضع بين أيدينا مجموعته الجديدة "محض افتراء" مشفوعة بمقدمة نقدية للأستاذ الدكتور لخضر جمعي.

من خلال عشر قصص تتحو إلى تشكيل بنوي وأسلوبى وسيميائي خاص، يحاول فيها برساء رؤية قصصية جديدة نافذة في المجتمع محملة بحقائق المجتمع.

تلتقي هذه القصص في محور دلالي واحد هو تعرية الواقع (الكيان الريفى للمجتمع الجزائري)، بالاعتماد على لغة ساردة بعيدة عن الرثابة الانشائية، لغة مهذبة تميل إلى الاقتصاد في الوصف والسرد والتعبير.. قريبة من الوضوح، على



ولأنّ عسان نزال لم تنقعه اللغة فقد رُفّق
لكتاب بصورة منقّصة واقعية مخفّفت
لمدركات والضائرت تصهيونية.

مع ذلك كله -يقول عسان نزال- ما
يزال أهالي المخيم يعلنون: صامدون هذا
قرب هذا الجدار العظيم



3/ "الألمب الصهيوني وتضليل الراي
العالم" للكاتب السوري فؤاد سليمان أبو
رزق صادر عن اتحاد الكتاب العرب -
دمشق-

يتحدث الكتاب بلغة طليعة عن فكرة
تسخير الأقلام الأوروبية لخدمة اليهود
والاحتفاء بكيانهم ونصرة مشروعه
الصهيوتي.

هذا ما يسعى الكتاب إلى كشفه من خلال
مادة موثقة تكشف بقوة البعد السياسي
والثقافي والأدبي الذي تؤذيه الحركة
الصهيونية في العالم الأوروبي والعالم
العربي على حد سواء. كما تكشف مادة

2 "مخيم جنين" عسان نزال، لأسطورة
التي هزت العالم، صدر عن دار النشر
مصبعة لندى عسان.

عن شرسة 'الاحتلال الصهيوني في
فلسطين.. يتحدث عسان نزال، وبواسطة
اللغة العارفة الثاقبة يرسم لنا مشهد 'الالة
الصهيونية وهي تسجل غصرسيتها ووحشيتها
في رقائب أسماء مخيم جنين.. وقائع يندى لها
جنين 'الانسانية جمعاء.. ويهتز لها الوجدان
وتتصاغر أمامها القلوب الرحيمة.

عسان نزال الذي عرفه المشاهد العربي
من خلال المسلسل العربي 'تلفزيوني
'العوسج' ثريا في اللغة والصورة والرؤية..
يتلج صدرنا من خلال هذا الكتاب مخيم
جنين/الأسطورة التي هزت العالم، من خلال
هذا الحشد الهائل والقدرة الفائقة في تقديم
صور كثيفة مأساوية واقعية يصوغها لنا
معبرا عن ذاكرة الصمود الفلسطيني في
مخيم جنين، يتّكم ألق المواقف والبل
الحكايات وأصدق الحقائق التي عاشها مخيم
جنين في تحته للوحشية الاسرائيلية ببسالة
نادرة يصف بقدرة خلافة الجريمة النكراء
في مخيم جنين التي اهتز لها الضمير
الانساني في كلّ مكان. رصد عسان نزال
الحدث بلغة أدبية بعيدة عن التقرير
الإعلامي، لغة إنفعالية مؤثرة نعتقد أنها
جديرة بالقراءة.. لأنها تمتلك القدرة على
وضعه في حالة وكأنك في خضم المعركة.

ترتعث فلسطين ومعها العالم للربع
الذي هزّ جنين ومعها الانسانية كلها جراء
أخواب الانساني والمادي الذي لحق بكل
شيء بما في ذلك الأطفال..

مصطفى مع الاسرائيليين واحتفاءً بالبرزاني بهزيمة العرب أمام اسرائيل ونجحه كبش بالمدنية. وجاء حديثه عن الازدحام الواضح لليهود في الشمال العراقي والفترة الذهبية للعلاقة بين الأكراد واليهود والمعاهد التي أنشئت بدعم من امريكا واسرائيل في المناطق الكردية لدعم قيام دولتهم. ولم ينس الكاتب أن يقدم عرضاً عن العلاقات الكردية الاسرائيلية بعد احتلال العراق من قبل دول التحالف. وأفاض الكاتب في حديثه عن الموضع الاسرائيليين في كردستان ومنع دخول العرب إليها وأشار إلى عملية القروض التي تقدمها بتسهيلات كبيرة لاسرائيل لمن يريد شراء الأراضي العربية في شمال العراق.. حقائق كثيرة يتضمنها الكتاب.. نراها جديرة بالأهمية.. وكلها تؤكد الدور الكبير لاسرائيل في التحريض على الحرب بين العراقيين وفي الاتفاق اللامشروط بين اسرائيل وامريكا لتقسيم العراق.



كتاب مدى لتغفل نصيوني في لأوساط أدبية لقرية. في جنب عرض صورة حضور لعربي في الأدب الصهيوني. وكذا فكرة الحرب وتسلح في هذا الأدب المشيع بروح صهيونية عدوانية جنية.



4/ "التغلغل الإسرائيلي في العراق من الثورات الكردية إلى الحكومات الانتقالية" و"عولمة التعذيب/خفانيا مجنون الديمقراطية الأمريكية"، صدر هذان الكتابان المهمان للكاتب محمد الحوراني عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عن دار مركز الرابطة للتنمية الفكرية بدمشق.

ونضيف المساحة نقدم الكتاب الأول الذي يتحدث عن الضربة القاصمة التي أصابت العروبة في العمق وكانت العلاقات الكردية الاسرائيلية وراءها -حسبه- إلى حد كبير.

يسجل في سياق ذلك كيف بدأ التغلغل الاسرائيلي اعتماداً على علاقة الملا

قراءة في رواية "على ضفاف نهر بيبيرا، جلست وبكيت"

للكاتب البرازيلي باولو كويليو...

عن: مصطفى جواد

مدينة كرميش

وعندما يصل إلى آخر كل فصل سيبدأ نفسه "هل أنا أقرأ رواية، أم كتاب فلسفة؟؟" ليغوص من جديد في غمار الرواية، فذلك أمد والجزر بين الأحداث والفلسفة يعطين القارئ تولذا معرفيا يضفي عليه طابع الإقناع المنطقي.

لقد استطاع باولو كويليو عبر أسلوبه "غريب نوعا ما في الكتابة، أن يوضح عن كل خواطره وكل تساؤلاته عن تفاصيل طغت كلها عن تفكيره فجعلته يتساءل ويجيب.. ويقارن، ثم يقدم نتائجه في أحداث روايته العادية جدا!! تخالفا قصص وتقاسير أسطورية دينية، أجل دينية، فالدين لا يخلو من رواياته، لقراء مثلا في روايته "على ضفاف نهر بيبيرا، جلست وبكيت" يقول على لسان بطلة بيلار "Pilar، أنه شخص يطارده القدر أينما ذهب، ليقيم بيلار في قصة حب يعترف هو بنفسه في إحدى صفحات الرواية (ص18) بأن قصص الحب كلها متشابهة! فالقصة في هذه الرواية عادية جرت في 6 أيام فقط! من 4 ديسمبر إلى 10 ديسمبر 1993 (يوم اللقاء)، يوم اللقاء مع الحبيب، ذلك الشخص الكئوم الذي يحمل أسراراً كبيرة.. لقد كان يوما ما صديق طفولتها، يفتقرا لمدة 11 سنة، حيث يلتقيان

باولو كويليو كاتب برازيلي ولد في أوت 1947 بمدينة ريو دي جانيرو بالبرازيل، تولى عن دراسة الحقوق ليتبع علمه.. ليسافر كثيرا.. ويبدع أكثر، ليصبح فيما بعد مؤلفا للموسيقى الشعبية، كما اشتغل في ميدان الصحافة ليتخصص في البحث في الموسيقى التقليدية. وفي 1980 قرر المضي مرة أخرى في السفر والبحث مرة أخرى عن الحلم.. المتولد في زوايا من زوايا هذا العالم الغريب غريبة شخصيات رواياته، ليغوص في عالم الكتابة بروايته الأولى "الحاج إلى كومبستيل" le Pelerin de Compastelle هذه الرواية التي نشرت بالبرازيل سنة 1987 تحكي عن مغامراته التي لاقاها حين سافر مسافة 830 كم عبر طريق سانتياغو، وبعدها نشر رواية "الكيميائي" L'alchimiste في سنة 1994، هذا الكتاب الذي وزع في أكثر من 100 دولة وترجم إلى 56 لغة في العالم! ولقد بلغت مبيعاته 37 مليون نسخة، حيث تحصل على عدة جوائز أدبية ذات مستوى عالمي.

والقارئ لروايات باولو كويليو، أن يتمتع فقط بأسلوب الحكيم الرائع لهذا الروائي، بل أنه سيمتع أيضا بالمعرفة، إذ أنه لن يتمتع عن الإحساس بنوع من الصوفية في الحكيم،

منزل للكراء.. لتدخل الرواية في باب الصمت، ذلك الصمت الذي تطغى عليه لغة القلب والذكريات لتقول بيلار ضجرة من هذا الصمت (ص40) وهما في الطريق إلى بيلباو "الساعتان المواليتين، إلى غاية وصولنا إلى مدينة بيلباو كانتا لحظات عذاب حقيقية! لقد كان هو يركز على الطريق والقيادة، أما أنا فكنت أرى عبر نافذة السيارة، وكلانا لم يعجبنا ذلك الصمت، وحتى السيارة التي تم كرائها لم تكن تحتمك على راديو.. وهكذا لم يكن أمامنا ما نفعله سوى اجترار الصمت...!!" ليعود الكاتب (على لسان بيلار) في (ص87) ليقول:

"نحن صامتين.. لا انتظر سوى وقع خطواته" لتضيف بيلار: (في نفس الصفحة): "منذ ساعة ونحن جالسين، لم نفعل شيئاً سوى الشرب والنظر إلى الضباب" لتصل بيلار إلى نتيجة تحمل الأمل وتفسيرا لهذا الصمت:

"إنه صمت يقول لي ويخبرني بأننا لم نكن في حاجة إلى الكلام ولا في حاجة لأن يعطينا أحداً لأخبر أي تبرير أو شرح!" لتدخل في وصف المكان والطقس وقسوة النصوص الكنائسية، لينكسر هذا الصمت - لحسن الحظ- بعد أن اكتشفت بيلار سر هذا الصمت.. السر الحقيقي، بعد أن ساعدها رجل كنيسة على هذا الاكتشاف، لقد كان بطلنا في صراع داخلي ليختار بين سبيلين "حب بيلار" أو "طريق النصوف ومنح الروح لخدمة الآخرين" لقد كان في اختبار صعب، اختبار كان عليه أن يقول فيه كلمته الأخيرة، فذهب إلى قمة الجبل الثلجي ورائه

في كنيسة بسارقوسه بإسبانيا، ذلك الحبيب الذي أراده باولو كويليو إنساناً أسطوريا لا يحمل رسماً، له عدة معجزات من بينها إحدى آيات سيدنا عيسى عليه السلام "إنشاء المرضى" ليتدخل في سحر الكلام كما عودنا عليه في رواية "الكيميائي" أين جعل بطله سانتياغو يتخلى عن كل ممتلكاته ليذهب في الماضي وراء حلم.. نطقت له به عرافة أندلسية، ليجد سر الخلق ولغة القلب وفاطمة والكنز مدفون في الأهرام.. فهناك علاقة وطيدة بين "سانتياغو" وبطل رواية "على ضفاف بييدرا، جلست وبكيت! لقد كان بطل هذه الرواية الذي أراده باولو كويليو دون اسم، فيلسوفاً يطلق الحكمة، يركض وراء الحلم.. حلم اكتشاف أسرار الكون، لتسير أحداث الرواية ببطله نصف لنا عذاب بيلار، وهي تحاول إحياء قصة حب كان قد مر عليها 11 سنة لم يطرأ فيها أي جديد، فكان اللقاء في مدينة مدريد.. وتجديداً في يوم السبت 4 ديسمبر 1993.. لماذا اختار باولو كويليو هذا التاريخ؟ لماذا يوم السبت؟ لتطرح بيلار آلاف الأسئلة، لتجد آلاف الناس يقومون بطقوس غريبة يحيطون ببطلها ويغلفونه بالقدسية والإعجاب!! ويكونه وجد سبيل الراحة النفسية التي يصبو على تحقيقها كل إنسان ليجدوا فيه كل شيء: النصيح، الحلم، الطهارة، الحكمة... وفي خضم النجاحات التي سيحققها في مجمل الكنائس التي حاضرت فيها، ورافقتها إليها بيلار، ستكتشف وستحقق هي أيضاً من غافه وطهارته وصدقته!! كل هذه التفاصيل تجعل الرواية أيضاً تسير ببطله، تكاد لا تخرج عن طريق طويل بين الكنائس تخوضه بيلار ورفيقها.. أو عن البحث عن

وآلاف التساؤلات لتجد نفسها أمام حقيقة هي أن الحب لا مفر منه.. وليجد بطلها نفسه أمام نفس الحقيقة التي اختارها حين تخلى عن موهبته في الجبل مقابل اختياره للعيش إلى جانب من يحب...

هكذا هي رواية باولو كويلو يدخلنا دائما في متاهات الفلسفة الروحية، التي تعطي آلاف الأجوبة على آلاف الأسئلة المطروحة من طرف الإنسان على مر الزمان.

وفي ختام حديثنا عن هذه الرواية، تجدر الإشارة إلى كون هذه الرواية مفعمة بالغربة والأساطير التي تدخلها في أدب التاريخ الوسيط المليء بالتفسيرات البوهيمية لكل الأحداث على لسان البطلة المكافحة "بيلا" التي أمنت بالحلم، فتبعته إلى النهاية.. لتستيقظ في الصفحة 254 على نقطة نهاية تخفي خلفها وبعدها آلاف المسارات المليئة بالدهشة والتصوف والأحكام والقرارات والأسئلة التي لم يجب عنها بطلا هذه الرواية؟

Paolo Coelho, 1994

"Au bord de la rivière PIEDRA, je me suis assise et j'ai pleuré". Edition Anne Carrière, Paris 1995 pour la traduction Française, traduit par: Jean ORICCHIONI.

بيلاز من بعيد وهو يقوم بطقوس غريبة، وبعد هذا كسر جدار الصمت، واختار البطل بيلاز طريقا له.. طريق لا مفر منه، بعد أن اجتهد كثيرا وذاق حلاوة النجاح في كونه أصبح حكيما.. ها هو يتخلى عن كل شيء ليعترف لها تحت شلالات بيديرا أين يقول بأنه قد تخلى عن الحلم.. وأنه أعاد موهبته إلى مريم العذراء أين التقاها في الجبل الثلجي.. واختار بيلاز، لأن طريقها واضح وغير ملفوف بالضباب، هنا.. وابتداء من هذه الصفحة 225، تأخذ الرواية منحى آخر، منحى مملوء.. محشو بالأسئلة القاتل والفشل والندم، لتحوّله "بيلاز" إلى عدة تساؤلات رافضة الاختيار الذي قام به رفيقها لتعود الرواية إلى نقطة الصفر!! "الفراق" ليفترقا فيأخذ البطل مهمة أخرى "البحث عن بيلاز" فهنا نقف قليلا لنرى كيف تتقلب الأمور، ففي أول الأمر كانت بيلاز قد بدأت رحلة البحث عن الحب الضائع.. والأن ونحن في آخر الرواية.. حين مات الصمت بينهما.. هاهي تختار الفراق والبعد!! ليجدها البطل، بعد أن بكت بيلاز على ضفاف نهر بيديرا، ذلك النهر الذي يحول كل ما يسقط فيه إلى حجارة!! لتساعدنا خادمة الدبر المقابل للنهر بأن تقترح عليها كتابة كل ما تحس به بيلاز من ألم على ورق وتلقي به في النهر الذي سيحوّله إلى حجارة!! وبينما تحاول بيلاز الانتحار، سوف تنجو منه بأعجوبة! فيجدها البطل... لتنتهي الرواية من جديد باللقاء والمضي معا لمتابعة المسير وتحقيق الحلم!!

تنتهي الرواية بعد أن عاشت بيلاز لحظات رعب.. وشوق.. وألم.. وحنين..

شهادتنا الثقافية

د.علي ملاحي

هناك لُغَط كثير يُقال، وكثيرا ما نَظلم سيدة عاصمة الثقافة العربية في الجزائر بأحكام يتحملها "ملوك الطوائف" في فضاء الثقافة الجزائرية من الذين تحملهم بعض الأفكار الجهوية أو النفعية على انتهاك ذمة الجزائر الثقافية. ومن ثم تدفعهم إلى انتهاج سياسة الكر والفر في التعامل الثقافي.

شخصيا أنا مع الواقع، ومع نتائج هذه السنة.. ومهما كانت السبلات فقد خرجت الجزائر موفورة الحظ. واستفاد المبدعون والمتقنون من الخروج من دائرة الظل. ويكفي أن بعض الأسماء كانت نسيا منسيا فوجدت أعضائها أو بعض محاولاتها الفرصة الثمينة للإعلان عن نفسها. وقد ساهم كل ذلك في انتعاش جيل ثقافي يحتاج الآن إلى من يقرِّبه ويقيمه ويضعه في الميزان.

قد تكون النظاهرة الثقافية وقعت في بعض الأخطاء.. وتلك مسألة طبيعية.. لأن الذي يعمل.. لا بد أن يخطئ.. لكن الحق.. والحق يُقال؛ إن الوزيرة بريئة من ذلك، إلى أن يثبت العكس.. واعتقد أن العكس غير صحيح.. وكنت أتمنى أن لا يكون اتحاد للكتاب ضلعا أعوج في هذه السنة الثقافية..

الوقف المدمشة الميدانية التي أثبتتها السيدة خليدة تومي طوال سنة بكاملها.. لا يمكن لأحد أن يشكك فيها.. وفي مصداقيتها.. وخارج كلِّ الاعتبار والمزايدات الإعلامية المختلفة فقد استطاعت أن تقدم بروح عالية رصيда من الحرص الذي لا يقل له.. وفي كل الأحوال نشهد مع الشاهدين أنها كانت بوزن سبعة رجال.. لم تفوت فرصة ثقافية تدخل في احتفالية سنة الجزائر الثقافية إلا وزكتها بنفسها تركية دقيقة، وقد اكتشفت فيها شخصية قوية مخلصه لعملها الثقافية في روحها، صارمة في كثير من المواقف. وقد أعجبتني جرأتها التي ضايقَت الكثيرين ممن اعتادوا اللعب خلف المكاتب باسم الثقافة ونياية عن المتقنين وعن المبدعين..

ومهما أسألت سنة للجزائر عاصمة للثقافة العربية من مواقف مخالفة أو منتقدة لهذه السنة، فإن الحقائق والمواقف والاجتهادات التي صدرت من مكتب الوزيرة خليدة تومي تعتبر شهامة ثقافية نادرة.. استطاعت أن تضع الكثير من الآليات البيروقراطية في "خبر كان".

دائرة الأضواء الخارجة عن "بيت الطاعة"،
لأنهم لم ينتجوا سوى بريستيج ثقافي رواده
شلة متكررة من Ribat العلق.

وبعد الذي كان.. فإننا نشد على يد السيدة
الوزيرة.. بحرارة وعرفان وصديق.

وأن كان هناك إحساس بالمسؤولية الوطنية..
نقتزل هذا الضرف.. لذلك الضرف.. نصالح
الكتابة والكتب.. لأنه في النهاية.. لا غالب
ولا مغلوب.. لأننا في الأخير ثروة
الجزائر ومن العيب أن نترك هذه الثروة
تأكسد، ويصير صدأ البريستيج أو الأثنية
أو المنفعة الشخصية أو الهوية المريضة.

الثقافة أثبتت خليفة تومي أنها ليست
ربطة عنق، لكنها استماتة أصيلة، واندفاعه
بروح عالية من الحكمة والأخلاق. وقد
خسر الذين راهنوا على تسجيل أنفسهم في

